Gaston Bachelard

Poetica spaţiului

Colecţia „Studii“
este coordonată de Mircea Martin.
Seria „Topos – Studii socio-umane“
este coordonată de Paul Cornea.

Director general: Călin Vlasie
Director editorial: Mircea Martin
Redactor-şef: Gheorghe Crăciun

Redactori: Dorica Boltaşu, Crenguţa Năpristoc
Tehnoredactor: Angelica Bobocea
Coperta colecţiei: Carmen Lucaci
Prepress: Viorel Mihart

Această carte a fost editată cu sprijinul
MINISTERULUI FRANCEZ DE EXTERNE
ŞI AL AMBASADEI FRANŢEI ÎN ROMÂNIA.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
BACHELARD, GASTON
Poetica spaţiului / Gaston Bachelard, trad.: Irina Bădescu; pref. Mircea Martin. – Piteşti: Paralela 45, 2003
(Studii socio-umane)
ISBN 973-593-824-3

I. Bădescu, Irina (trad.)
II. Martin, Mircea (pref.)

821.133.1-4=135.1

GASTON BACHELARD

Poetica spaţiului

Traducere de Irina Bădescu
Prefaţă de Mircea Martin



Gaston Bachelard ca educator

După ce multă vreme numele lui Gaston Bachelard a circulat la noi aproape numai în cercurile epistemologilor şi ale criticilor literari, opera lui – mai mult citată decât citită – devine accesibilă şi unui public mai larg. Volumele care compun tetralogia elementelor – de fapt o quintologie, dacă îi adăugăm *Psihanaliza focului* – au apărut în anii '90 la Editura Univers. Iată că proiectul Bachelard continuă la Editura Paralela 45 cu faimoasele *Poetici* (a spaţiului şi a reveriei) şi cu alte texte nu mai puţin importante.

Căci acest autor are multe de spus şi nespecialiştilor, cititorilor obişnuiţi care doresc să-şi cultive capacitatea de înţelegere împreună cu disponibilitatea imaginativă. Profesor de istoria ştiinţelor şi de epistemologie, filosof al imaginaţiei, analist al psihicului uman şi al literaturii, savant de o invidiabilă anvergură a erudiţiei, Bachelard nu ne ţine, totuşi, prelegeri savante în cărţile lui, nu ne inculcă o metodologie şi nici, cu atât mai puţin, o ideologie. Dacă există o pedagogie în textele lui, aceasta este doar (!) una a percepţiei. Fără vreun program asumat şi declarat ca atare, el ne propune *o bună întâlnire cu lumea*, ne invită să ne bucurăm de prodigiile ei. Gândirea lui e o gândire care încearcă să absoarbă viaţa refuzând în măsura posibilului tentaţia inerentă, irepresibilă, a abstractizării. O gândire care ar vrea să ne dezlege de inerţie şi gregaritate, să ne despotmolească din clişee şi prejudecăţi, să ne invite la o nouă deschidere, la un nou început, să ne sugereze o graţie spre care merită să tindem sau a cărei promisiune s-o merităm.

Palpitul vieţii nu poate fi însă captat de limbajul nostru obişnuit, generalizant şi sterilizant, funcţionând mai degrabă ca un ecran decât ca un receptacul. E nevoie de cuvinte „noi", de (re)aducerea limbajului în stare de emergenţă. Bachelard ştie că poeţii sunt deţinătorii acestei puteri transformatoare, înnoitoare şi, după aprofundate studii ştiinţifice şi meditaţii filosofice, se decide să „alerge" spre ei, cum singur declară, şi să se înscrie la „şcoala imaginaţiei". Făuritori de cuvinte, de obiecte verbale, magicieni ai evocării, poeţii îl inspiră pe filosof, care se încrede mai mult decât o clipă în fantasmele şi premoniţiile lor.

În chiar paginile *Poeticii spaţiului*, el deplânge alterarea „ţesutului lingvistic al filosofiei contemporane“ şi consideră că singura salvare ar putea fi apelul la imagini (şi la imaginaţie): „Nu se mai simte deloc o acţiune în derivările gramaticale, în deducţii şi în inducţii. Verbele, ele însele, încremenesc de parcă ar fi substantive. Numai imaginile pot pune verbele în mişcare.“

Fermecat de poeţi, Bachelard este un colecţionar de imagini, dar, în acelaşi timp, şi un creator de imagini. Comentariile lui – nu numai cele care pleacă de la un text poetic – manifestă o capacitate extraordinară de invenţie conceptuală şi verbală, sunt împânzite de imagini seducătoare, sugestive. Vânător de imagini, el este şi un visător de imagini în măsura în care dinamismul desfăşurării şi intensitatea lor rezonatoare fac uneori improbabilă (şi inutilă) distincţia între planul conştient şi cel inconştient al originii lor.

Apărută în 1957, *Poetica spaţiului* este o carte de maximă importanţă în ansamblul operei bachelardiene, pentru că reprezintă un bilanţ şi o nouă plecare, o continuitate şi, în acelaşi timp, o despărţire. Ea prelungeşte studiul elementelor primordiale (la care se şi referă în permanenţă), schimbând însă modalitatea de abordare, unghiul de atac. *Poetica spaţiului* marchează trecerea de la psihanaliză (o anumită psihanaliză, foarte personalizată) la fenomenologie. Deşi autorul ţine să sublinieze la început necesitatea „de a se accentua cooperarea psihanalizei şi a fenomenologiei pentru înţelegerea omului“, opţiunea fenomenologică e clară, ba chiar mai mult, condiţionează eventuala reuşită a primei abordări: „Trebuie să înţelegem imaginea în chip fenomenologic pentru a-i da o eficacitate psihanalitică.“ Ceea ce înseamnă adoptarea unei perspective „metafizice complete“ – a conştiinţei şi a inconştientului –, capabile să înţeleagă (adică să imagineze) o structură implicită a lumii înainte de a se ocupa de tulburările unui psihism mai mult sau mai puţin deviant. Demersul actual e numit *topo-analiză* şi e definit ca „studiul psihologic, sistematic al siturilor vieţii noastre intime“. Dimensiunea *intimităţii* interzice orice confuzie cu exterioritatea geometrică a spaţiului, fără însă a i se opune, căci însăşi opoziţia interior–exterior, subiectiv–obiectiv îi este străină. Intimitatea aceasta nu se reduce la afectivitate, deşi o implică. Valoarea ei este ontologică, sinonimă cu o aprofundare a existenţei şi o deschidere către lume ca urmare a unei „încrederi cosmice“. Este memorabilă şi semnificativă în acest sens disocierea între *rezonanţa* (sentimentală,

dispersantă, superficială) şi *răsunetul* care ne ridică „*dintr-o dată* deasupra oricărei psihologii ori psihanalize“ şi redă „fiinţei energia unei origini“.

Spaţiul pe care-l vizează ancheta lui Bachelard nu este – în ciuda unor aserţiuni pe care însuşi modul său de a-şi reprezenta lucrurile le încurajează uneori – unul al materialităţii ca atare, al obiectelor propriu-zise, ci un spaţiu imaginar, un spaţiu în continuă mişcare şi formare, în stare mereu nascândă, mereu intim şi mereu novator.

E *spaţiul poetic* prin excelenţă, spaţiul pe care-l pot închipui toţi cei capabili să se folosească de libertatea virtualului, dar pe care numai poeţii îl pot construi. Spaţiul pe care – fascinat de poeţi – ni-l propune Bachelard, el însuşi sfidează exactitatea geometrică a măsurătorilor, ca şi relativismul – tot geometric – al perspectivei. „Nu-ţi schimbi locul, precizează el, îţi schimbi natura.“ Dialectica raporturilor între *interior* şi *exterior, aproape–departe, mic–mare* „se multiplică şi se diversifică în nenumărate nuanţe“: *mic*-ul poate avea o „soartă mare“, lucrurile mărunte sau doar discrete (*cuiburile, cochiliile* etc.) sunt intens valorizate. „...A-i da spaţiu poetic unui obiect înseamnă să-i dai mai mult spaţiu decât are el în mod obiectiv sau, mai bine zis, înseamnă să urmezi expansiunea spaţiului intim.“

Prin însăşi natura lui, spaţiul poetic este un spaţiu fericit; *topo-analiza* bachelardiană îşi are originea într-o *topofilie*. Ne amintim că repaosul însuşi îi apărea filosofului-poet ca „o vibraţie fericită“. Poezia, arta în genere, au această capacitate miraculoasă de a converti valorile: „Oricare ar fi afectivitatea ce colorează un spaţiu, fie ea tristă sau grea, de îndată ce este exprimată, poetic exprimată, tristeţea se temperează, greutatea devine mai uşoară.“

Nimic mai firesc decât credinţa lui Bachelard în funcţia *terapeutică* a imaginilor, funcţie pe care ţine s-o documenteze şi s-o analizeze în repetate rânduri. O asemenea terapeutică nu este însă valabilă numai în cazul dezarticulărilor şi devierilor care ţine de competenţa psihiatriei. Ea îşi descoperă o valabilitate mai largă, adresându-se şi omului obişnuit, dar condiţionat de lectură. Spaţiul poetic în care ne invită Bachelard este un loc al solidarităţii cosmice a omului, un tărâm în care omul e repus în legătură cu natura şi mai întâi cu propria-i natură profundă. „Conştiinţa de minunare“ (*conscience d'émervéillement*) despre care vorbeşte el nu este decât revelaţia acestei înserieri. În acest sens larg, aproape antropologic, am putea să vedem în Bachelard un *educator*. Lecţia lui: cum să „locuim poetic“ în această lume.

Dar el este un educator şi într-un sens mai restrâns, mai specific: un educator estetic. Şi este într-un chip paradoxal: refuzând instinctiv să fie critic literar, contrariind cu nonşalanţă criteriile şi obişnuinţele de lectură ale profesioniştilor lecturii.

Mai întâi, ceea ce deconcertează este diversitatea nu numai tematică, stilistică, dar şi valorică a poemelor citate şi a autorilor acestora. Apoi, absenţa adecvării la text în sensul unui raport între calitatea comentariului şi aceea a poemului. Nu de puţine ori, asociaţii fabuloase îi sunt stârnite lui Bachelard de pasaje evident mediocre. Oricât de implicită, judecata de valoare e absentă.

În plus, lectura e fragmentară, interpretarea e punctuală. S-a şi vorbit de un anume „pointilism" al metodei sale. Comentatorul nu pare interesat de viziunea poetului, nici măcar de aceea a poemului din care citează. Culegător de imagini disparate şi considerate în sine, el chiar teoretizează o procedură care are de ce să înspăimânte pe un critic literar: „Pentru a primi direct virtutea unei imagini izolate – iar o imagine îşi are virtutea în izolare – fenomenologia ni se pare mai favorabilă decât psihanaliza, căci fenomenologia ne cere să asumăm noi înşine, fără critică şi cu entuziasm, această imagine." Recomandarea lui este, prin urmare, entuziasmul necritic şi izolarea, scoaterea din context.

Numai că această spicuire de imagini nu era doar una izolatoare, ci şi integratoare, însă în alt context – în contextul propriei sale reprezentări. Căci poemele nu sunt pentru Bachelard texte în sine, ci, reluând o formulă celebră, „păşuni pentru imaginaţie", declanşatoare de proiecţii imaginative. Ceea ce nu înseamnă, în cazul lui, lecturi capricioase, divagante, impresioniste; orientarea, structurarea, viziunea integratoare nu lipsesc comentariilor sale: doar că aceste lecturi nu vizează poemul propriu-zis, ci, prin intermediul imaginilor sale, virtualităţile înseşi ale fiinţei.

Pornind totuşi de la un poem – fie el şi fragmentar – şi stabilind conexiuni noi, surprinzătoare, Bachelard contribuie la fixarea poeticului însuşi. Fără să fie „poetizantă", lectura lui intensifică deseori poeticitatea poemelor, atunci când nu le-o acordă cu o secret-ironică magnanimitate.

Mircea Martin

INTRODUCERE

I

Un filosof a cărui gândire s-a format după temele fundamentale ale filosofiei ştiinţelor, care a urmat, cu toată acurateţea de care a fost în stare, axa raţionamentului activ, în sensul raţionalismului progresiv din ştiinţa contemporană, trebuie să-şi uite cunoştinţele, să rupă cu toate obişnuinţele proprii cercetărilor filosofice dacă vrea să studieze problemele imaginaţiei poetice. Aici trecutul de cultură nu contează; efortul prelungit al legăturilor şi al construcţiilor de gândire, efortul de săptămâni şi de luni este neeficace. Trebuie să fii prezent, prezent la imagine în chiar clipa imaginii: dacă există o filosofie a poeziei, această filosofie trebuie să se nască şi să renască cu prilejul unui vers dominant, într-o deplină adeziune la o imagine izolată, foarte exact spus chiar întru extazul noutăţii de imagine. Imaginea poetică este ivirea unui relief al psihicului, un relief prea puţin studiat în perspectiva unor cauzalităţi psihologice de rang inferior. După cum nimic de ordin general şi coordonant nu poate sluji drept bază pentru o filosofie a poeziei. Noţiunea de principiu, noţiunea de „bază" ar fi păgubitoare în cazul de faţă. Ar bloca actualitatea de esenţă, noutatea psihică de esenţă a poemului. În vreme ce reflecţia filosofică, acţionând asupra unei gândiri filosofice îndelung prelucrate, impune ca noua idee să se integreze unui asamblu de idei verificate, chiar dacă acest ansamblu de idei este constrâns, din partea ideii nou-venite, la o remaniere în profunzime, cum se întâmplă în toate revoluţiile ştiinţei contemporane, filosofia poeziei trebuie să recunoască

faptul că actul poetic nu are trecut, cel puţin nu un trecut proxim, pe firul căruia să-i putem urmări pregătirea şi ivirea.

Atunci când, procedând în continuare, vom avea de menţionat raportul dintre o imagine poetică nouă şi un arhetip adormit în străfundul inconştientului, va trebui să se înţeleagă faptul că acest raport nu este unul propriu-zis *cauzal*. Imaginea poetică nu este supusă unei presiuni. Nu este ecoul unui trecut. Ci mai degrabă invers: în strălucirea unei imagini, trecutul îndepărtat prinde să răsune de ecouri şi n-avem cum să ştim la ce adâncime se vor repercuta şi se vor stinge aceste ecouri. În noutate, în acţiunea ei, imaginea poetică posedă o fiinţă proprie, o dinamică proprie. Ea ţine de o *ontologie directă*. La această ontologie vrem să lucrăm.

Aşadar, credem că, cel mai adesea în sens invers faţă de cauzalitate, în *rezonanţa* analizată cu atâta fineţe de Minkowski se pot găsi adevăratele dimensiuni de fiinţă ale unei imagini poetice. Prin această rezonanţă, imaginea poetică va avea o sonoritate de fiinţă. Poetul vorbeşte din pragul fiinţei. Va trebui, deci, pentru a determina fiinţa unei imagini, să-i verifice acesteia rezonanţa, în stilul fenomenologiei lui Minkowski.

A spune că imaginea poetică scapă cauzalităţii reprezintă, fără îndoială, o afirmaţie destul de serioasă. Dar cauzalităţile invocate de psiholog şi de psihanalist nu pot niciodată să exprime pe deplin nici caracterul într-adevăr neaşteptat al imaginii noi, nici adeziunea pe care aceasta o suscită într-un suflet străin în procesul ei de creaţie. Poetul nu-mi acordă trecutul imaginii sale şi, cu toate acestea, imaginea sa prinde numaidecât rădăcini în mine. Capacitatea de a comunica a unei imagini singulare este un fapt cu semnificaţie ontologică majoră. Vom reveni asupra acestei comuniuni prin acte punctuale, izolate şi dinamice. Imaginile antrenează – după ele –, dar ele însele nu sunt fenomene decurgând dintr-o antrenare. Desigur, este posibil ca în cercetări psihologice să acordăm atenţie metodelor psihanalitice de determinare a personalităţii unui poet, putând astfel măsura presiunile – dar mai ales opresiunea – la care un poet a fost supus în decursul vieţii sale, dar actul poetic, imaginea instantanee,

scăpărarea de fiinţă a imaginaţiei, scapă unor astfel de investigaţii. Pentru a lămuri din punct de vedere filosofic problema imaginii poetice trebuie să apelăm la fenomenologia imaginaţiei. Înţelegem prin aceasta studierea fenomenului imaginii poetice atunci când imaginea se iveşte în conştiinţă ca un produs direct al inimii, al sufletului, al fiinţei omului, luată în actualitatea ei.

II

Ni se va pune poate întrebarea de ce, modificându-ne punctul de vedere anterior, căutăm acum o determinare *fenomenologică* a imaginilor. În lucrările noastre precedente cu privire la imaginaţie, am considerat într-adevăr preferabil să ne situăm pe cât de obiectiv posibil în raport cu imaginile celor patru elemente ale materiei, ale celor patru principii din cosmogoniile intuitive. Statornic în obişnuinţele de gândire ale filosofului ştiinţelor, am căutat să avem în vedere imaginile în afara oricăror încercări de interpretare personală. Treptat, această metodă, care are avantajul unei prudenţe ştiinţifice, ni s-a părut insuficientă pentru a întemeia o metafizică a imaginaţiei. Luată singură, atitudinea „prudentă“ nu înseamnă oare un refuz de a ne plia la dinamica nemijlocită a imaginii? Am putea dealtminteri să cântărim cât de greu este să te dezbari de această „prudenţă“. E simplu să declari că vei renunţa la obişnuinţele tale intelectuale, dar cum să o realizezi? Pentru un raţionalist, e vorba aici de o mică dramă zilnică, de un soi de dedublare a gândirii care, chiar în cazul unui obiect atât de parţial – o simplă imagine – are totuşi un mare răsunet psihic. Dar această mică dramă de cultură, această dramă la nivelul elementar al unei imagini noi, cuprinde întreg paradoxul unei fenomenologii a imaginaţiei: cum se poate ca o imagine uneori foarte singulară să apară ca un concentrat al întregului psihism? Şi tot aşa, cum

de un eveniment atât de singular şi efemer cum este apariţia unei imagini poate acţiona la rândul lui – fără nici o pregătire – asupra altor suflete, într-alte inimi, şi asta, trecând peste barierele simţului comun, ale tuturor cugetărilor înţelepte, senine în neclintirea lor?

Astfel, ne-a apărut clar că această transsubiectivitate a imaginii nu poate fi înţeleasă în esenţa ei numai prin obişnuinţele referinţelor obiective. Singură fenomenologia – altfel spus luarea în considerare a *pornirii imaginii* dintr-o conştiinţă individuală – ne poate ajuta să redăm subiectivitatea imaginii în general, să evaluăm amploarea, forţa, sensul transsubiectivităţii imaginii respective. Toate aceste subiectivităţi, transsubiectivităţi nu pot fi determinate o dată pentru totdeauna. Într-adevăr, imaginea poetică este în mod esenţial *variaţională*. Nu este, precum conceptul, *constitutivă*. E fără îndoială o sarcină dificilă – deşi e monotonă – să desprinzi acţiunea mutantă a imaginaţiei poetice prin detalierea variaţiilor imaginii. Există deci riscul ca un cititor de poezie să nu ia în seamă invocarea unei doctrine ce poartă numele, prea adesea prost înţeles, de fenomenologie. Şi totuşi, dincolo de orice doctrină, invocarea e limpede: cititorului de poezie i se cere să nu ia o imagine drept obiect, mai puţin încă drept un substitut de obiect, ci să capteze realitatea ei specifică. Pentru asta, actul conştiinţei donatoare trebuie să fie asociat sistematic cu cel mai fugitiv produs al conştiinţei: imaginaţia poetică. La nivelul imaginii poetice, dualitatea subiectului şi obiectului este irizată, face ape de oglindă, e într-o neîncetată activitate de inversări. În acest domeniu, al creării imaginii poetice de către poet, fenomenologia este, dacă putem spune aşa, una microscopică. Fapt pentru care acest soi de fenomenologie are şanse de a fi strict elementară. În această unire, prin imagine, a unei subiectivităţi pure dar efemere, cu o realitate care nu răzbeşte în mod necesar până la completa ei constituire, fenomenologul îşi găseşte un câmp pentru nenumărate experienţe: el beneficiază de observaţii preţioase pentru că ele sunt simple, pentru că „nu comportă consecinţe“, cum se întâmplă în cazul concepţiilor ştiinţifice, acestea fiind, întot-

deauna, ansambluri de gândire legate. În simplitatea ei, imaginea nu are nevoie de o ştiinţă. Ea este bunul unei conştiinţe proaspete. În exprimarea ei, este un limbaj tânăr. Prin noutatea imaginilor sale, poetul e întotdeauna origine de limbaj. Pentru a specifica exact în ce poate consta o fenomenologie a imaginii, pentru a stabili că imaginea există *înaintea* gândirii, ar trebui spus că, mai degrabă decât o fenomenologie a spiritului, poezia este una a sufletului. Ar trebui aşadar să adunăm cât mai multe documente despre *conştiinţa visătoare*.

Filosofia contemporană de limbă franceză – *a fortiori* psihologia – nu se foloseşte deloc de dualitatea termenilor suflet / spirit. Din acest motiv, şi una şi cealaltă sunt cumva opace la unele teme, atât de numeroase în filosofia germană, unde distincţia între spirit şi suflet (*der Geist* şi *die Seele*) este foarte clară. Dar de vreme ce o filosofie a poeziei trebuie să preia toate puterile vocabularului, ea nu trebuie să ducă în vreun fel nici la schematizare, nici la încremenire. Pentru o astfel de filosofie, spirit şi suflet nu sunt sinonime. Dacă le tratăm în sinonimie, ne interzicem traducerea unor texte preţioase, deformăm documente scoase la lumină de arheologia imaginilor. Termenul de suflet este un cuvânt nemuritor. Există poeme în care e de neşters. Este un termen pentru suflu[1]. Chiar şi numai importanţa vocală a unui cuvânt trebuie să reţină atenţia fenomenologului poeziei. Cuvântul suflet poate fi rostit poetic cu atâta convingere, încât el să angajeze un întreg poem. Se cere deci ca registrul poetic corespunzător sufletului să rămână deschis investigaţiilor noastre fenomenologice.

Chiar şi în domeniul picturii, unde realizarea pare a implica decizii ce ţin de spirit, care întâmpină obligaţii impuse de lumea percepţiei, fenomenologia sufletului poate scoate la iveală angajarea iniţială a unei opere. În frumoasa prefaţă la expoziţia de la Albi a operelor lui Georges Rouault, René Huyghe scrie

---

[1] Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris, 1828, p. 46. „Pentru aproape toate popoarele, diferitele nume date sufletului sunt tot atâtea modificări ale suflului şi onomatopee ale respiraţiei.“

următoarele: „Dacă ar fi să căutăm prin ce anume Rouault face să explodeze definiţiile, ar trebui poate să evocăm un cuvânt oarecum perimat şi care se cheamă sufletul.“ Şi René Huyghe arată că, pentru a înţelege, pentru a simţi şi a iubi opera lui Rouault, „trebuie să te arunci în centru, în inima, în miezul de unde totul îşi trage sursa şi sensul: şi iată cum reîntâlnim cuvântul uitat sau surghiunit, sufletul.“ Iar sufletul – aşa cum o dovedeşte pictura lui Rouault – posedă o lumină interioară, cea pe care o „viziune interioară“ o cunoaşte şi o traduce în lumea culorilor strălucitoare, în lumea luminii solare. Aşadar, celui care vrea, iubind-o, să înţeleagă pictura lui Rouault, i se cere o adevărată inversare a perspectivelor psihologice. El trebuie să participe la o lumină interioară care nu este reflectarea luminii din lumea exterioară; fără îndoială, expresiile de viziune interioară, de lumină interioară sunt adesea etichetate cu prea multă uşurinţă. Aici însă vorbeşte un pictor, un producător de lumini. El ştie din ce focar porneşte iluminarea. El trăieşte sensul intim al pasiunii pentru roşu. La obârşia unei picturi de acest fel stă un suflet care se luptă. Fovismul se află în interior. O astfel de pictură este deci un fenomen al sufletului. Opera e chemată să mântuiască un suflet cuprins de pasiune.

Paginile lui René Huyghe ne confirmă ideea că a vorbi despre fenomenologia sufletului are un sens. Trebuie să recunoaştem că, în destul de multe cazuri, poezia este o angajare a sufletului. Conştiinţa asociată sufletului e mai tihnită, mai puţin intenţionalizată decât conştiinţa asociată fenomenelor spiritului. Într-un poem sau altul se manifestă forţe care nu urmează circuitele unei ştiinţe. Dialecticile inspiraţiei şi talentului ies la lumină dacă sunt luaţi în considerare cei doi poli: sufletul şi spiritul. După părerea noastră, suflet şi spirit sunt deopotrivă indispensabile pentru a situa fenomenele imaginii poetice, în diferitele lor nuanţe, pentru a urmări mai ales evoluţia imaginilor poetice de la reverie şi până la execuţie. În speţă, tocmai în această calitate, de fenomenologie a spiritului, vom cerceta, într-o altă lucrare, reveria poetică. Luată în sine, reveria este o instanţă psihică, prea adesea confundată cu visul. Dar când este

vorba de o reverie poetică, de o reverie care nu se bucură numai de sine, ci care pregăteşte pentru alte suflete bucurii poetice, nu ne mai aflăm, cum bine se ştie, pe panta somnolenţei. Spiritul se poate destinde, dar în reveria poetică sufletul stă de veghe, netensiont, tihnit şi activ. Pentru a realiza un poem finit, bine structurat, va trebui ca spiritul să-l prefigureze prin proiecte. Dar nu există proiect pentru o simplă imagine poetică, aici nu e nevoie decât de o mişcare a sufletului. Într-o imagine poetică, sufletul îşi mărturiseşte prezenţa.

Aşa se face că un poet pune clar şi răspicat problema fenomenologică a sufletului. Pierre-Jean Jouve scrie: „Poezia este un suflet ce inaugurează o formă.“[1] Sufletul inaugurează. Aici el este putere primară. E demnitate umană. Chiar dacă „forma“ era dinainte cunoscută, percepută, croită din „locuri comune“, ea exista, înainte de lumina poetică interioară, ca un simplu obiect al spiritului. Sufletul însă vine să inaugureze forma, s-o locuiască, să se complacă într-însa. Fraza lui Pierre-Jean Jouve poate aşadar să fie luată drept o maximă clară pentru o fenomenologie a sufletului.

III

De vreme ce pretinde a merge atât de departe, a coborî atât de adânc, orice investigaţie fenomenologică a poeziei trebuie, prin constrângere metodologică, să depăşească rezonanţele sentimentale cu care primim opera de artă: primire mai bogată sau mai puţin bogată, fie că această bogăţie se află în noi sau în poem. Tocmai aici trebuie să se facă simţit dubletul fenomenologic al rezonanţelor şi al răsunetului. Rezonanţele se risipesc în diferitele planuri ale vieţii noastre în lume, răsunetul ne cheamă la o aprofundare a propriei noastre existenţe. În

[1] Pierre-Jean Jouve, *En miroir*, Éditions Mercure de France, p. 11.

rezonanţă, noi auzim poemul, în răsunet îl rostim, este al nostru. Răsunetul efectuează un virament de fiinţă. Pare că fiinţa poetului este propria noastră fiinţă. Aşa încât mulţimea rezonanţelor iese afară din unitatea de fiinţă a răsunetului. Mai simplu spus, întâlnim aici o expresie bine cunoscută oricărui cititor pasionat de poezie: poemul ne cuprinde pe de-a întregul. Această cuprindere a fiinţei de către poezie poartă o amprentă fenomenologică ce nu înşeală. Exuberanţa şi profunzimea unui poem sunt întotdeauna fenomene ale dubletului rezonanţă–răsunet. S-ar părea că exuberanţa unui poem reactivează în noi nişte adâncuri. Pentru a da seamă de acţiunea psihotică a unui poem, va trebui aşadar să urmăm două axe de analiză fenomenologică, una conducând spre exuberanţele spiritului, cealaltă spre adâncimile sufletului.

Bineînţeles că– trebuie oare s-o spunem? – în domeniile imaginaţiei unde dorim să-l studiem, răsunetul are un caracter fenomenologic simplu, în ciuda numelui său derivat. E vorba într-adevăr de a declanşa, prin răsunetul unei singure imagini poetice, o adevărată trezire a creaţiei poetice, până în chiar sufletul cititorului. O imagine poetică, prin noutatea sa, pune în mişcare întreaga activitate lingvistică. Imaginea poetică ne situează la originea fiinţei vorbitoare.

Prin acest răsunet, trecând *de îndată* dincolo de orice psihologie sau psihanaliză, simţim o forţă poetică înlănţuindu-se naiv în noi înşine. Numai după răsunet vom putea re-simţi rezonanţe, repercusiuni sentimentale, ecouri din trecutul nostru. Dar imaginea a atins adâncurile înainte de a emoţiona suprafaţa. Şi asta se adevereşte printr-o simplă experienţă de cititor. Imaginea pe care ne-o oferă lectura unui poem, iat-o devenind cu adevărat a noastră. Prinde rădăcini în noi înşine. Ea ne-a fost dată, dar acum ne naştem întru impresia că am fi putut s-o creăm, că ar fi trebuit s-o creăm. Ea devine o fiinţă nouă a limbajului nostru, ne exprimă, făcându-ne ceea ce ea exprimă, cu alte cuvinte, ea este deopotrivă o devenire a exprimării şi o devenire a fiinţei noastre. În acest caz, exprimarea crează fiinţă.

Această din urmă observaţie este definitorie pentru nivelul de ontologie pe care lucrăm. Ca teză generală, considerăm că tot ceea ce este specific uman în om este *logos*. Nu izbutim să meditām într-o zonă care s-ar situa înaintea limbajului. Chiar dacă această teză pare a respinge profunzimea ontologică, trebuie să ne fie acceptată măcar ca o ipoteză de lucru adecvată tipului de cercetare pe care îl practicăm asupra imaginaţiei poetice.

Astfel, imaginea poetică, eveniment al logosului, este pentru noi înnoitoare la modul personal. Nu o mai luăm drept „obiect". Simţim că atitudinea „obiectivă" a criticului înăbuşă „răsunetul", respinge, din principiu, acea profunzime de unde porneşte fenomenul poetic primar. În ceea ce îl priveşte pe psiholog, rezonanţele îl asurzesc şi el ţine neapărat să-şi *descrie* sentimentele. Iar psihanalistul ratează răsunetul, într-atât este de preocupat să-şi descurce caierul propriilor interpretări. Printr-o fatalitate de metodă, psihanalistul intelectualizează imaginea. El înţelege imaginea mai în adâncime decât psihologul. Dar tocmai asta e, o „înţelege". Pentru psihanalist, imaginea poetică are întotdeauna un context. Interpretând imaginea, el o traduce într-alt limbaj decât logosul poetic. Aşa încât nici că se poate mai nimerit să vorbim aici de *traduttore, traditore*.

Când receptăm o imagine poetică nouă, îi punem la încercare valoarea de intersubiectivitate. Ştim bine că, pentru a comunica entuziasmul nostru, o rostim mai departe. Cum se vede, considerată sub aspectul transmiterii de la suflet la alt suflet, imaginea poetică scapă cercetărilor asupra cauzalităţii. Doctrinele discret, timid cauzaliste, cum este psihologia, sau puternic cauzaliste, cum e psihanaliza, nu sunt nicidecum în stare să determine ontologia poeticului: nimic nu pregăteşte o imagine poetică, în nici un caz cultura, la modul literar, cu atât mai puţin percepţia, la modul psihologic.

Ajungem aşadar mereu la aceaşi concluzie: noutatea de esenţă a imaginii poetice ridică problema creativităţii fiinţei vorbitoare. Aşa se face că, datorită acestei creativităţi, conştiinţa imaginantă, în chip foarte simplu dar şi foarte pur, este o

origine. O fenomenologie a imaginaţiei poetice, cercetând imaginaţia, trebuie să se ocupe de aceasta: să desprindă valoarea de origine a diferitelor imagini poetice.

IV

Limitându-ne astfel cercetarea la imaginea poetică, la originea ei, pornind de la imaginaţia pură, lăsăm de-o parte *compoziţia* poemului ca ansamblu de imagini multiple. În această compoziţie intervin elemente complexe din punct de vedere psihologic, ce asociază cultura literară, mai mult sau mai puţin îndepărtată, cu idealul literar al vremii, tot atâtea componente pe care o fenomenologie completă ar trebui, fără îndoială, să le aibă în vedere. Dar un program de o asemenea întindere ar putea afecta puritatea observaţiilor fenomenologice, categoric elementare, pe care dorim să le prezentăm. Un adevărat fenomenolog se cuvine să fie modest sub aspect sistematic. Astfel, doar o simplă referire la forţe fenomenologice de lectură – cele ce fac din cititor un poet pe măsura imaginii citite, – ni se pare umbrită de o nuanţă de orgoliu. Ar fi din partea noastră o lipsă de modestie să ne asumăm personal o forţă de lectură în stare să regăsească şi să retrăiască forţa de creaţie organizată şi completă ce ţine de ansamblul poemului. Cu atât mai puţin putem spera să atingem înălţimea unei fenomenologii sintetice care ar domina o operă în ansamblul ei, aşa cum cred că pot s-o facă unii psihanalişti. Aşadar, putem „răsuna“ fenomenologic numai la nivelul imaginilor răzleţe.

Dar tocmai acest *strop de orgoliu,* orgoliu minor, orgoliu de lectură şi atât, tocmai acest orgoliu care se hrăneşte din singurătatea lecturii poartă asupra-i, cu condiţia să-i fie păstrată simplitatea, o pecete fenomenologică incontestabilă. Fenomenologul nu are nimic în comun cu criticul literar care, aşa cum adesea s-a observat, judecă o operă pe care nu ar putea să o

facă, ba chiar, după cum mărturisesc unele condamnări pripite, nici nu ar vrea să o facă. Criticul literar este cu necesitate un cititor sever. Tot întorcând ca pe o mănuşă un complex pe care utilizarea excesivă l-a demonetizat într-atât încât a intrat în vocabularul oamenilor de stat, s-ar putea spune că şi criticul literar, şi profesorul de retorică, atotştiutori, atotjudecători, fac lesne un complex de superioritate. În ce ne priveşte, ne dedăm lecturii fericite, nu citim, nu recitim decât ce ne place, cu un pic de orgoliu de lectură amestecat cu mult entuziasm. În vreme ce orgoliul se dezvoltă de obicei într-un sentiment masiv care apasă cu toată greutatea asupra întregului psihism, stropul de orgoliu născut din aderarea la bucuria de imagine rămâne discret, tainic. El rămâne în noi, cititorii simpli, numai şi numai pentru noi. Este un orgoliu de interior. Nimeni nu ştie că, citind, ne retrăim tentaţiile de a fi poet. Orice cititor cât de cât pasionat de lectură nutreşte şi refulează dorinţa de a fi scriitor. Atunci când pagina citită e prea frumoasă, modestia refulează această dorinţă. Dorinţa însă renaşte. În tot cazul, orice cititor, recitind o operă pe care o iubeşte, ştie că paginile iubite îl *privesc*. Jean-Pierre Richard, în frumoasa lui carte, *Poésie et profondeur* (*Poezie şi profunzime*) are, alături de alte câteva, două studii, unul despre Baudelaire, celălalt despre Verlaine. Baudelaire este pus în evidenţă tocmai pentru că, după cum scrie autorul, opera lui „ne priveşte". Există o mare diferenţă de ton între cele două studii. Spre deosebire de Baudelaire, Verlaine nu primeşte întreaga adeziune fenomenologică. Aşa stau lucrurile întotdeauna: în anumite lecturi, la care aderăm în profunzime, suntem „parte integrantă" a expresiei însăşi. În al său *Titan,* Jean-Paul Richter scrie următoarele despre rolul său: „Citea elogii ale marilor bărbaţi cu aceaşi plăcere pe care ar fi simţit-o dacă ar fi fost el însuşi obiectul acelor panegirice."[1]

În orice caz, simpatia lecturii este nedespărţită de o anume admiraţie. Poţi admira mai mult sau mai puţin, dar un elan sincer, un mic elan de admiraţie este întotdeauna necesar pentru

---

[1] J.-P. Richter, *Titanul*, trad. Philarète-Chasles, 1878, t.I, p. 22.

a primi câştigul fenomenologic al unei imagini poetice. Cea mai măruntă observaţie critică retează acest elan, aşezând spiritul într-o poziţie secundă, ceea ce distruge primordialitatea imaginaţiei. S-ar părea că, în această admiraţie, care trece dincolo de pasivitatea atitudinilor contemplative, bucuria de a citi este răsfrângerea bucuriei de a scrie, ca şi cum cititorul ar fi fantoma scriitorului. Cititorul măcar participă la acea bucurie a creaţiei pe care Bergson o consideră drept semnul creaţiei.[1] În acest caz, creaţia se produce pe firul subţire al frazei, în trăirea efemeră a unei expresii. Iar această expresie poetică, fără a fi vital necesară, tonifică totuşi viaţa. Bine spus-ul (*le bien dire*) este un element din bine trăit (*bien vivre*). Imaginea poetică este o emergenţă a limbajului, ea stă întotdeauna puţin deasupra limbajului semnificant. Trăind poemele căpătăm experienţa salutară a emergenţei. E vorba, desigur, de o emergenţă cu bătaie scurtă. Dar emergenţele de acest fel se reînnoiesc; poezia pune limbajul în stare de emergenţă. Aici viaţa este desemnată prin vioiciunea ei. Acele elanuri lingvistice care ţâşnesc din linia obişnuită a limbajului pragmatic sunt miniaturi de elan vital. Un micro-bergsonism care ar aborda teza limbajului-instrument şi ar adopta-o pe acea a limbajului-realitate ar găsi în poezie o mulţime de documente privind viaţa integral actuală a limbajului.

Aşa încât, pe lângă consideraţii despre viaţa cuvintelor, aşa cum apare ea în evoluţia unei limbi de-a lungul secolelor, imaginea poetică ne prezintă, în stilul matematicianului, un soi de diferenţială a acestei evoluţii. Un mare vers poate avea o influenţă majoră asupra sufletului unei limbi. El trezeşte imagini şterse. Şi, în acelaşi timp, consfinţeşte caracterul imprevizibil al vorbirii. Să faci imprevizibilă vorbirea nu înseamnă oare să fie exerciţiul libertăţii? Câtă plăcere află imaginaţia poetică în a păcăli orice cenzură! Odinioară, artele poetice codificau licenţele. Dar poezia contemporană a aşezat libertatea în chiar corpul limbajului. Poezia apare aşadar ca un fenomen al libertăţii.

---

[1] Bergson, *L'Énergie spirituelle* (*Energia spirituală*), p. 32.

V

Astfel, răsunetul fenomenologic poate apărea chiar şi la nivelul unei imagini poetice izolate, fie şi numai în acea devenire a expresiei care este versul; şi în extrema lui simplitate, el ne dă în stăpânire propria noastră limbă. Ne aflăm aici, într-adevăr, în faţa unui microfenomen al conştiinţei reverberante. Imaginea poetică este într-adevăr un eveniment psihic de mică responsabilitate. A-i căuta justificarea în ordinea realităţii sensibile, precum şi a-i stabili locul şi rolul în compoziţia poemului sunt două obiective pe care le avem în vedere numai în al doilea timp. În prima etapă de investigare fenomenologică asupra imaginaţiei poetice, imaginea izolată, fraza care o dezvoltă, versul sau, uneori, stanţa unde radiază imaginea poetică constituie *spaţii de limbaj* care ar trebui luate în studiu de către o topo-analiză. În acest mod J.-B. Pontalis ni-l prezintă pe Michel Leiris drept un „prospector singuratic prin galeriile de cuvinte".[1] Pontalis denumeşte astfel foarte exact acel spaţiu fibros străbătut de simplul impuls al cuvintelor trăite. Atomismul limbajului conceptual pretinde raţiuni de fixare, forţe de centrare. Versul însă are întotdeauna o mişcare, imaginea se mulează după linia versului, antrenează imaginaţia, ca şi cum imaginaţia ar crea o fibră nervoasă. Pontalis adaugă următoarea formulă (p. 932), demnă de a fi reţinută ca un indiciu foarte sigur pentru o fenomenologie a expresiei: „Subiectul vorbitor este întreg subiectul." Şi nu ni se pare un paradox să afirmăm că subiectul vorbitor este pe de-a-ntregul cuprins într-o imagine poetică, căci dacă acesta nu i se dăruieşte fără nici o reţinere, el nu pătrunde în spaţiul poetic al imaginii. Chiar şi răspicat spus, imaginea poetică oferă una dintre cele mai simple experienţe de limbaj trăit. Şi dacă, aşa cum propunem, imaginea este considerată ca origine a conştiinţei, ea ţine într-adevăr de o fenomenologie.

---

[1] J.-B. Pontalis, *Michel Leiris ou la psychanalyse interminable* apud *Les temps modernes* (*Michel Leiris sau psihanaliza nesfârşită*), decembrie 1955, p. 931.

Şi tot astfel, dacă ar fi să propunem o „şcolire" într-ale fenomenologiei, lecţiile cele mai clare, lecţiile elementare le-am găsi fără îndoială în imaginea poetică. J.H. Van den Berg scrie într-o carte recent apărută: „Poeţii şi pictorii sunt fenomenologi înăscuţi."[1] Iar, mai departe, observând că lucrurile ne „vorbesc" şi că, datorită acestui fapt – însă cu condiţia să acordăm deplină valoare acestui limbaj – avem un contact cu lucrurile, Van den Berg adaugă: „Noi *trăim* neîntrerupt o soluţie la probleme care nu au speranţă de rezolvare în cadrul reflecţiei." Cu pagina aceasta a savantului fenomenolog olandez, filosoful se poate simţi încurajat în cercetările sale centrate pe fiinţa vorbitoare.

VI

Poate că situaţia fenomenologică referitoare la cercetarea psihanalistă se va limpezi dacă, vorbind despre imaginile poetice, vom izbuti să punem în evidenţă o sferă de *sublimare pură*, o sublimare care nu sublimează nimic, ci e despovărată de încărcătura de pasiuni, eliberată de impulsul dorinţelor. Acordând astfel imaginii de vârf un absolut de sublimare, pariem pe o simplă nuanţă, dar miza jocului e mare. Ni se pare totuşi că poezia oferă din abundenţă dovezi în sprijinul acestei sublimări absolute. Le vom întâlni adesea pe parcursul lucrării de faţă. Atunci când le sunt furnizate asemenea dovezi, psihologul, psihanalistul nu mai văd în imaginea poetică decât un joc, un joc efemer, cu totul van. Tocmai pentru că, în acest caz, imaginile sunt pentru ei lipsite de semnificaţie –, lipsite de semnificaţie pasională, lipsită de semnificaţie psihologică, lipsite de semnificaţie psihanalistică. Nu le trece prin gând că asemenea

---

[1] J.H. Van den Berg, *The Phenomenological Approach in Psychology. An Introduction to Recent Phenomenological Psycho-pathology* (Charles C.– Thomas ed, Springfield, Illinois, USA, 1955, p. 61)

imagini exact asta au, *o semnificaţie poetică*. Poezia însă este aici, cu miile ei de imagini de ţâşnire, imagini prin care imaginaţia creatoare se instalează pe domeniul propriu.

Pentru un fenomenolog, a căuta antecedente pentru o imagine atunci când te afli în însăşi existenţa imaginii este un semn nedezminţit de *psihologism*. Să luăm, invers, imaginea poetică în fiinţa ei. Conştiinţa poetică este atât de total absorbită de imaginea care apare pe limbaj, pe deasupra limbajului obişnuit, ea vorbeşte cu imaginea poetică într-un limbaj atât de nou, încât nu e de nici o utilitate să căutăm corelări între trecut şi prezent. Vom da mai departe exemple de rupturi de semnificaţie, de senzaţie, de sentimentalitate, de aşa natură încât cititorul va trebui fără doar şi poate să admită că imaginea poetică stă sub semnul unei fiinţe noi.

Fiinţa aceasta nouă este omul fericit.

Fericit în cuvânt, deci nefericit în fapt, va obiecta de îndată psihanalistul. Căci, pentru el, sublimarea nu este decât o compensare pe verticală, o fugă în sus, exact aşa cum compensarea este o fugă în lături. Şi cu aceasta psihanalistul părăseşte cercetarea ontologică a imaginii; el scormoneşte istoria unui om; el vede, scoate la vedere suferinţele secrete ale poetului. Explică floarea prin îngrăşământ.

Fenomenologul nu merge mai departe. Pentru el, imaginea este aici, e prezentă, vorbirea vorbeşte, vorbirea poetului îi vorbeşte. Nu e nicidecum nevoie să fi trăit durerile poetului ca să culegi bucuria de cuvinte oferită de poet – bucuria de cuvânt mai presus de dramă. În poezie, sublimarea domină psihologia sufletului nefericit al modul pământesc. Este un fapt: poezia posedă o fericire proprie, oricare ar fi drama pe care este chemată să o ilustreze.

Sublimarea pură, aşa cum o vedem noi, suscită o dramă de metodă căci fenomenologul nu poate ignora realitatea de profunzime a proceselor de sublimare atât de îndelung studiate de psihanaliză. Dar este vorba de a se trece, sub aspect fenomenologic, la imagini netrăite, la imagini pe care viaţa nu le pregăteşte, create de poet. Este vorba de a trăi netrăitul şi a ne

deschide spre o deschidere de limbaj. Asemenea experienţe se regăsesc ici şi colo doar în câteva poeme. Cum ar fi unele poeme ale lui Pierre-Jean Jouve. Nu există operă mai adânc nutrită de meditaţii psihanalitice decât cărţile lui Pierre-Jean Jouve. La el însă poezia cunoaşte pe alocuri asemenea văpăi, încât nu mai e nevoie să le fi trăit în focarul lor primar. Nu el afirmă că: „Poezia îşi depăşeşte neîncetat originile şi, pătimind mai departe în extaz sau în nefericire, rămâne mai liberă“[1] Iar la pagina 112: „Cu cât înaintam în timp, cu atât cufundarea era mai strunită, distantă de cauza ocazională, cârmuită spre pura formă a limbajului.“ Ar accepta oare Pierre-Jean Jouve să înscrie „cauzele“ depistate de psihanaliză printre „cauzele ocazionale“? Nu ştiu să spun. Dar în zona „purei forme de limbaj“, cauzele psihanalistului nu ne îngăduie să prezicem imaginea în toată noutatea ei. Acestea sunt cel mult „ocazii“ de eliberare. Într-asta constă faptul că, în era poetică în care ne aflăm, poezia este în mod specific „surprinzătoare“, că imaginile ei sunt imprevizibile. Criticii literari în ansamblul lor nu au o conştiinţă foarte clară a acestui caracter imprevizibil pentru că este tocmai ceea ce perturbă planurile explicaţiei psihologice obişnuite. Poetul însă o spune limpede: „Mai ales în surprinzătoru-i demers actual, poezia nu poate corespunde decât unor gânduri atente, ţintind ceva necunoscut şi esenţialmente deschise devenirii.“ Apoi, la pagina 170: „Astfel, e în perspectivă o nouă definiţie a poetului. Este cel care cunoaşte, altfel spus care transcede, şi care numeşte ceea ce cunoaşte.“ În sfârşit (pagina 10): „Nu există poezie unde nu există absolută creaţie“.

O asemenea poezie e lucru rar.[2] Luată cantitativ, poezia e în mare măsură amestecată cu pasiuni, e mai *psihologizată*. Dar în cazul de faţă, raritatea, excepţia nu vin să confirme regula, ci să-i contravină şi să instaureze un regim nou. În lipsa zonei de

---

[1] Pierre-Jean Jouve, *En Miroir*, Éditions Mercure de France, p. 109. Andrée Chédid scrie şi ea: „Poemul rămâne liber. Niciodată nu-i vom fereca destinul într-al nostru.“ Poetul ştie prea bine că „sufletul lui îl va purta mai departe decât dorinţa.“ (*Terre ei poésie*, Éditions G.L.M., par. 14 şi 25).

[2] Pierre-Jean Jouve, *loc. cit.*, p. 9: „Poezia e un lucru rar“.

sublimare absolută – oricât ar fi ea de restrânsă şi de elevată, şi chiar dacă li se pare de neatins psihologilor şi psihanaliştilor (care, la urma urmelor, nu au a cerceta poezia pură), nu s-ar putea revela exacta polaritate a poeziei.

S-ar putea ezita în determinarea cu precizie a nivelului de ruptură, se va putea îndelung zăbovi pe teritoriul pasiunilor confuzionale care *tulbură* poezia. Mai mult încă, elevaţia de la care pornind poate fi abordată sublimarea pură nu este, desigur, la acelaşi nivel pentru toate sufletele. Cel puţin necesitatea de a despărţi sublimarea studiată de psihanalist de sublimarea cercetată de fenomenologul poeziei este una de metodă. Psihanalistul poate într-adevăr să studieze natura umană a poeţilor, însă, întrucât el frecventează zona pasională, nu este pregătit să cerceteze imaginile poetice în realitatea lor de vârf. C.-G. Jung a spus-o dealtminteri foarte clar: urmând obişnuinţele de judecată ale psihanalizei, „interesul se îndepărtează de opera de artă pentru a se pierde în hăţişul haotic al antecedentelor psihologice, iar poetul devine un caz clinic, un exemplu numerotat pentru *psychopathia sexualis*. Astfel, psihanaliza operei de artă s-a îndepărtat de obiectul ei, deplasând discuţia pe teritoriul general-uman întru nimic specific pentru artist şi mai cu seamă lipsit de importanţă pentru arta acestuia."[1]

Să ne fie îngăduit aici, cu unicul scop de a rezuma prezenta dezbatere, o întorsătură polemică, deşi polemica nu se numără printre obişnuinţele noastre.

Pantofarului care cuteza să-şi ridice prea sus privirea, romanii îi spuneau: *Ne sutor ultra crepidam.*[*]

În situaţiile în care e vorba de sublimare pură, când se cere determinată fiinţa proprie a poeziei, nu s-ar cuveni oare ca fenomenologul să-i spună psihanalistului: *Ne psuchor ultra uterum.*[**]

---

[1] C.G. Jung, *La Psychologie analytique dans ses rapports avec l'œuvre poétique,* apud *Essais de psychologie analytique*, trad. Le Lay, Éditions Stock, p. 120.

[*] Formula aparţine lui Plinius (*Nat*. 35:85): „Ne sutor supra credidam judicare" („Cizmarul să nu judece mai sus de sanda.") (n. tr.).

[**] Parafrază a formulei lui Plinius (*cf. supra*): „Psihanalistul să nu judece dincolo de cele lăuntrice." (n. tr.).

VII

Pe scurt, de îndată ce o artă devine autonomă, ea o ia de la capăt. Este interesant să considerăm atunci acest început în spiritul unei fenomenologii. Din principiu, fenomenologia lichidează un trecut şi face faţă noutăţii. Chiar într-o artă ca pictura, care poartă mărturia unui meşteşug, marile succese se află dincolo de meşteşug. Studiind opera pictorului Lapicque, Jean Lescure scrie:

> Cu toate că opera sa dovedeşte o mare cultură şi cunoaşterea tuturor expresiilor dinamice ale spaţiului, ea nu le aplică, nu-şi face din ele nişte reţete… Trebuie deci ca ştiinţa să fie însoţită într-o egală măsură de uitare a ştiinţei. Ne-ştiinţa nu este ignoranţă, ci un act dificil de depăşire a cunoaşterii. Doar cu preţul acesta o operă este în orice clipă acel soi de început pur care face din crearea ei un exerciţiu de libertate.[1]

Text capital pentru noi, fiindcă el se transpune imediat într-o fenomenologie a poeticului. În poezie, ne-ştiinţa este o condiţie de bază; dacă există meşteşug la un poet, el e folosit doar cu rostul subaltern de a asocia imaginile. Dar viaţa imaginii stă în întregime în fulguranţa ei, în faptul că o imagine este o depăşire a tuturor datelor sensibilităţii.

Se înţelege atunci că opera capătă un asemenea relief dincolo de viaţă, încât viaţa nu o mai explică. Jean Lescure spune despre pictor (*loc. cit.*, p. 132): „Lapicque pretinde actul creator să-i ofere tot atâta surpriză cât şi viaţa.“ Arta devine astfel o dublare a viaţă, un soi de emulaţie în surprizele care ne stârnesc conştiinţa şi o împiedică să aţipească. Lapicque scrie (citat de Lescure, p. 132): „Dacă, de exemplu, pictez traversarea râului la Auteuil, mă aştept de la pictura mea să-mi aducă tot atâta neprevăzut, deşi de un alt soi, cât mi-a adus şi adevărata cursă pe care am văzut-o. Nu poate fi vorba nici o clipă de a reface exact un spectacol care a trecut deja. Dar eu trebuie să-l

---

[1] Jean LESCURE, *Lapicque*, Éditions Galanis, p. 78.

retrăiesc în întregime, într-o manieră nouă şi de astă dată picturală, şi retrăindu-l astfel, să-mi dau posibilitatea unui nou şoc." Şi Lescure conchide: „Artistul nu creează aşa cum trăieşte, el trăieşte aşa cum creează."

Astfel, pictorul contemporan nu mai consideră imaginea ca simplu înlocuitor al unei realităţi sensibile. Despre trandafirii pictaţi de Estir, Proust deja spunea că erau o „varietate nouă, cu care acest pictor, ca un horticultor ingenios, îmbogăţise familia Trandafirilor."[1]

VIII

Psihologia clasică nu se ocupă deloc de imaginea poetică pe care adesea o confundă cu simpla metaforă. De altfel, în general, cuvântul *imagine* din lucrările psihologilor este încărcat de confuzie: vedem imagini, reproducem imagini, păstrăm în memorie imagini. Imaginea este orice, în afară de un produs direct al imaginaţiei. În lucrarea lui Bergson, *Matière et mémoire* (*Materie şi memorie*), unde noţiunea de imagine are o extensie foarte mare, se face o singură referire (p. 198) la imaginaţia *productivă*. Această producţie rămâne astfel o activitate cu un grad minor de libertate, care nu are nici o legătură cu marile acte libere puse în lumină de filosofia bergsoniană. În acest scurt pasaj, filosoful se referă la „jocurile fanteziei". Diversele imagini sunt astfel „tot atâtea libertăţi pe care şi le ia spiritul faţă de natură". Dar aceste libertăţi la plural nu angajează fiinţa; ele nu sporesc limbajul; nu scot limbajul din rolul său utilitar. Ele sunt într-adevăr nişte „jocuri". Chiar şi imaginaţia abia dacă irizează amintirile. În acest domeniu al memoriei poetizate, Bergson este mult în urma lui Proust.

[1] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (*În căutarea timpului pierdut*), *t.V: Sodome et Gomorrhe,* II, p. 210.

Libertăţile pe care spiritul şi le ia faţă de natură nu prea desemnează natura spiritului.

Noi propunem, dimpotrivă, ca imaginaţia să fie considerată ca o putere majoră a naturii umane. Desigur, nu câştigăm nimic spunând că imaginaţia este facultatea de a produce imagini. Dar această tautologie prezintă măcar interesul de a împiedica asimilarea imaginilor cu amintirile.

Imaginaţia, în acţiunile sale vii, ne desprinde în acelaşi timp şi de trecut şi de realitate. Ea se deschide asupra viitorului. *Funcţiei realului*, instruită de trecut, aşa cum reiese ea din psihologia clasică, trebuie să-i adăugăm o *funcţie a irealului* la fel de pozitivă, aşa cum ne-am străduit să o stabilim în unele lucrări anterioare. O infirmitate a funcţiei irealului frânează psihismul producător. Cum să prevezi fără a imagina?

Dar, atingând mai simplu problemele imaginaţiei poetice este imposibil să primim câştigul psihic al poeziei fără a face să coopereze aceste două funcţii ale psihismului uman: funcţia realului şi funcţia irealului. O veritabilă cură de ritmanaliză ne este oferită de poem, care ţese realul şi irealul, care dinamizează limbajul prin dubla activitate a semnificaţiei şi a poeziei. Iar în poezie, angajarea fiinţei care imaginează este atât de puternică încât fiinţa nu e doar subiect al verbului a se adapta. Condiţiile reale nu mai sunt determinante. În poezie, imaginaţia se plasează tocmai în acea zonă în care funcţia irealului vine să seducă sau să nelinişească – totdeauna să trezească – fiinţa adormită în automatismele sale. Astfel încât, cel mai insidios dintre automatisme, automatismul limbajului, nu mai funcţionează atunci când am intrat în domeniul sublimării pure. Văzută de pe această culme a sublimării pure, imaginaţia reproductivă nu mai reprezintă mare lucru. Nu a scris oare Jean-Paul Richter: „Imaginaţia reproductivă este proza imaginaţiei productive.“[1]

[1] Jean-Paul Richter, *Poétique ou Introduction à l'esthétique,* trad., 1862, t.I, p. 145.

IX

Am rezumat într-o introducere filosofică fără îndoială prea lungă nişte teze generale pe care am dori să le punem la încercare în această lucrare, precum şi în alte lucrări despre care ne amăgim cu speranţa de a le scrie în viitor. În cartea de faţă, câmpul nostru de cercetare are avantajul de a fi bine delimitat. Într-adevăr, vrem să examinăm nişte imagini foarte simple, imaginile *spaţiului fericit*. În această orientare, anchetele noastre ar merita numele de *topofilie*. Ele ţintesc să determine valoarea umană a spaţiilor de posesiune, a spaţiilor apărate împotriva unor forţe adverse, a spaţiilor iubite. Pentru motive adeseori foarte diverse şi cu diferenţele pe care le comportă nuanţele poetice, acestea sunt *spaţii lăudate*. Valorii lor de protecţie care poate fi pozitivă, i se adaugă şi valori imaginate, iar acestea din urmă devin în curând valori dominante. Spaţiul cuprins de imaginaţie nu poate rămâne spaţiul indiferent, livrat măsurării şi reflexiei geometrului. El este trăit. Şi este trăit, nu în pozitivitatea sa, ci cu toată părtinirea imaginaţiei. Mai precis spus, acest spaţiu atrage aproape întotdeauna. El concentrează fiinţă înăuntrul unor limite care protejează. Jocul exteriorului şi al intimităţii nu este un joc echilibrat. Pe de altă parte, spaţiile de ostilitate sunt de-abia evocate în paginile care urmează. Aceste spaţii de ură şi luptă nu pot fi studiate decât referindu-ne la materii arzânde, la imagini de apocalipsă. Acum, ne plasăm în faţa unor imagini care *atrag*. Şi, în ceea ce priveşte imaginile, se vădeşte curând că atracţia şi respingerea nu oferă experienţe contrare. Termenii sunt contrari. Se poate prea bine, studiind electricitatea sau magnetismul, să vorbim în mod simetric despre repulsie şi atracţie. Este de ajuns o schimbare de semne algebrice. Dar imaginile nu se împacă deloc cu ideile comode, nici – mai ales – cu ideile definitive. Neîncetat imaginaţia imaginează şi se îmbogăţeşte cu noi imagini. Această bogăţie de fiinţare imaginată este cea pe care am dori să o explorăm.

Iată deci o rapidă situare a capitolelor acestei lucrări.

Mai întâi, aşa cum se cuvine într-o cercetare asupra imaginilor intimităţii, punem problema poeticii casei. Întrebările abundă: cum se constituie, din camere secrete, din camere dispărute, locuinţele pentru un trecut de neuitat? Unde şi cum îşi găseşte repaosul poziţiile privilegiate? Cum îşi capătă uneori refugiile efemere şi adăposturile ocazionale, ale reveriilor noastre intime, valori lipsite de orice bază obiectivă? Cu imaginea casei, deţinem un veritabil principiu de integrare psihologic. Psihologia descriptivă, psihologia profunzimilor, psihanaliza şi fenomenologia ar putea, împreună cu casa, să constituie acel corp de doctrine pe care-l desemnăm sub numele de topo-analiză. Examinată sub orizonturile teoretice cele mai diverse, s-ar părea că imaginea casei devine topografia fiinţei noastre intime. Pentru a da o ideee despre complexitatea sarcinii psihologului care studiază sufletul omenesc în profunzimile sale, C.-G. Jung îi cere cititorului său să ia seama la această comparaţie: „Avem de descoperit şi de explicat o clădire: etajul ei a fost construit în secolul al XIX-lea, parterul datează din secolul al XVI-lea şi examinarea mai amănunţită a construcţiei arată că ea a fost făcută pe un turn din secolul al II-lea. În pivniţă se află o peşteră astupată pe solul căreia descoperim, în stratul de deasupra, nişte unelte de silex, iar în straturile mai adânci, resturi de faună glaciară. Cam aşa ar fi structura sufletului nostru[1].“ Fireşte, Jung cunoaşte caracterul insuficient al acestei comparaţii (*Cf.* p. 87). Dar, tocmai pentru faptul că ea se dezvoltă atât de uşor, are sens să luăm casa drept *un instrument de analiză* pentru sufletul omenesc. Ajutaţi de acest „instrument“, nu ne vom simţi, oare, reconfortaţi interior, visând în casa noastră obişnuită ca într-o peşteră protectoare? Şi turnul sufletului nostru este oare dărâmat pentru totdeauna? Suntem pentru totdeauna, potrivit faimosului hemistih, fiinţe

---

[1] C.-G. Jung, *Essais de psychologie analytique*,trad., Éditions Stock, p. 86. Acest pasaj este extras din eseul care are drept titlu: „Condiţionarea terestră a sufletului“.

„cu turnul abolit“? Nu numai amintirile, ci şi uitările noastre sunt „găzduite“. Inconştientul nostru este „găzduit“. Sufletul nostru este o locuinţă. Şi, amintindu-ne de „case“, de „camerele“ unde am stat, învăţăm să „locuim“ în noi înşine. Se vede de pe acum că imaginile casei merg în amândouă sensurile: ele sunt în noi tot atât cât suntem şi noi în ele. Jocul acesta este atât de multiplu încât ne-au trebuit două capitole lungi pentru a schiţa valorile de imagini ale casei.

După aceste două capitole despre casa oamenilor, am studiat o serie de imagini pe care le putem lua drept casa lucrurilor: sertarele, cuferele şi dulapurile. Câtă psihologie sub închizătorile lor! Poartă în ele un soi de estetică a lucrului ascuns. Pentru a amorsa de pe acum fenomenologia lucrului ascuns, va fi de ajuns o remarcă preliminară: un sertar gol este *inimaginabil*. El poate fi numai *gândit*. Şi pentru noi, care avem de descris ceea ce imaginăm înainte de ceea ce cunoaştem, ceea ce visăm înainte de ceea ce verificăm, toate dulapurile sunt pline.

Crezând uneori că studiezi nişte lucruri, te deschizi numai către un singur tip de reverii. Cele două capitole pe care le-am consacrat Cuiburilor şi Cochiliilor – aceste două refugii ale vertebratului şi nevertebratului – mărturisesc o activitate de imaginare abia frânată de realitatea obiectelor. Noi, care am meditat atât de mult asupra imaginării elementelor, am retrăit mii de reverii aeriene sau acvatice după cum îi urmam pe poeţi în cuibul din copaci sau în acea peşteră de animal care este cochilia. Chiar şi atunci când ating lucrurile, visez totdeauna *elementul*.

După ce am urmărit reveriile de locuire ale acestor locuri nelocuibile, am revenit la imagini care ne cer, pentru a le trăi, să ne facem foarte mici, ca pentru a încăpea în cuiburi sau cochilii. Într-adevăr, nu găsim, chiar în casele noastre, unghere şi colţuri în care ne place să ne cuibărim? Cuibărirea aparţine fenomenologiei verbului „a locui“. Nu locuieşte cu intensitate decât acela care a ştiut să se cuibărească. În această privinţă, avem în noi un întreg stoc de imagini şi de amintiri pe care nu le împărtăşim bucuros. Desigur, psihanalistul, dacă ar vrea să sistematizeze aceste imagini ale cuibăririi, ar putea să ne

furnizeze numeroase documente. Noi nu am avut la dispoziţie decât documente literare. Aşa că am scris un scurt capitol despre „colţuri“, surprinşi noi înşine atunci când mari scriitori dădeau acestor documente psihologice o demnitatea literară.

După toate aceste capitole consacrate spaţiilor intimităţii, am vrut să vedem cum se prezenta, pentru o poetică a spaţiului, dialectica mare–mic, cum în spaţiul exterior imaginaţia se bucura, fără ajutorul ideilor, în mod aproape natural, de relativismul mărimii, am pus dialectica mic–mare, sub semnele Miniaturii şi Imensităţii. Aceste două capitole nu sunt atât de antitetice pe cât s-ar putea crede. Şi într-un caz şi în altul, mic şi mare nu trebuie preluate în obiectivitatea lor. Le tratăm, în prezenta carte, numai ca pe cei doi poli ai unei proiecţii de imagini. În alte cărţi, îndeosebi pentru imensitate, am căutat să caracterizăm meditaţiile poeţilor în faţa spectacolelor grandioase ale naturii.[1] Aici este vorba de o participare mai intimă la mişcarea imaginii. De exemplu, vom avea de dovedit, urmărind anumite poeme, că impresia de imensitate se află în noi, că ea nu este legată în mod necesar de un obiect.

În acest punct al cărţii, vom fi adunat deja destul de numeroase imagini pentru a construi, în felul nostru, conferind imaginilor valoarea lor ontologică, dialectica înăuntru–în afară, dialectică ce se răsfrânge într-o dialectică deschis–închis.

Foarte apropiat de acest capitol despre dialectica înăuntru – în afară este capitolul următor, care are ca titlu: „Fenomenologia rotundului“. Dificultatea pe care am avut-o de surmontat scriind acest capitol a fost de a ne abate de la orice evidenţă geometrică. Cu alte cuvinte, a trebuit să plecăm de la un soi de intimitate a rotunjimii. Am găsit, la gânditori şi la poeţi, imagini ale acestei rotunjimi directe, imagini – lucru esenţial pentru noi – care nu sunt simple metafore. Vom avea aici o nouă ocazie de a denunţa intelectualismul metaforei şi, în consecinţă, de a arăta din nou activitatea proprie imaginaţiei pure.

---

[1] *Cf. La terre et les rêveries de la volonté* (*Pământul şi reveriile voinţei*), Éditions Corti, p. 378 şi urm.

În concepţia noastră, aceste două capitole din urmă, încărcate de metafizică implicită, ar trebui să facă legătura cu o altă carte pe care am dori să o scriem. Această carte ar condensa numeroasele cursuri publice pe care le-am ţinut la Sorbona în ultimii trei ani de învăţământ. Vom avea oare puterea de a scrie această carte? E lung drumul de la cuvintele pe care le încredinţezi liber unui auditoriu simpatic până la disciplina necesară pentru a scrie o carte. În învăţământul oral, animat de bucuria de a preda, uneori vorba gândeşte. Scriind o carte, trebuie totuşi să reflectezi.

Capitolul întâi

CASA
DE LA PIVNIŢĂ LA POD
SENSUL COLIBEI

„La uşa casei cine va veni să bată?
O uşă deschisă intri
O uşă închisă o vizuină
Lumea bate de cealaltă parte a uşii mele."

Pierre-Albert Birot

I

Pentru un studiu fenomenologic al valorilor de intimitate a spaţiului interior, casa este, evident, o făptură privilegiată, cu condiţia, bineînţeles, de a considera casa în acelaşi timp în unitatea şi în complexitatea ei, încercând să-i integrezi toate valorile particulare într-o valoare fundamentală. Casa ne va furniza deopotrivă şi imagini dispersate şi un corp de imagini. Şi într-un caz şi într-altul, vom dovedi că imaginaţia sporeşte valorile realităţii. Un soi de atracţie a imaginilor le concentrează în jurul casei. Prin amintirile tuturor caselor în care ne-am găsit adăpost, dincolo de toate casele pe care am visat să le locuim, se poate oare desprinde o esenţă intimă şi concretă care să fie o justificare a valorii singulare a tuturor imaginilor noastre de intimitate protejată? Iată problema centrală.

Pentru a o rezolva, nu e de ajuns să considerăm casa drept un „obiect" asupra căruia am putea face să reacţioneze nişte judecăţi şi nişte reverii. Pentru fenomenolog, pentru psihanalist, pentru psiholog (aceste trei puncte de vedere fiind aşezate în ordinea descrescătoare a pregnanţei), nu se pune problema să

descrie nişte case, să le detalieze aspectele pitoreşti şi să le analizeze raţiunile de confort. Trebuie, dimpotrivă, să se depăşească problemele descrierii – fie că această descriere este obiectivă sau subiectivă, cu alte cuvinte, fie că ea spune fapte sau impresii – ca să putem atinge virtuţile prime, acelea unde se revelează o adeziune, într-un fel, nativă pentru funcţia primară de a locui. Geograful, etnograful pot prea bine să ne descrie tipuri foarte variate de locuire. Sub această varietate, fenomenologul face efortul necesar ca să prindă grăunţele fericirii centrale, sigure, imediate. În orice locuinţă, chiar şi în castel, găsirea cochiliei iniţiale, aceasta este sarcina primă a fenomenologului.

Dar câte probleme conexe apar, dacă vrem să determinăm realitatea profundă a fiecărei nuanţe a ataşamentului nostru pentru un loc de elecţie! Pentru un fenomenolog, nuanţa trebuie luată ca un fenomen fiziologic spontan. Nuanţa nu este o coloraţie superficială suplimentară. Trebuie deci să spunem cum ne locuim noi spaţiul vital în acord cu toate dialecticele vieţii, cum ne înrădăcinăm, zi după zi, într-un „colţ de lume".

Deoarece casa este colţul nostru de lume. Ea este – s-a spus adesea – primul nostru univers. Este cu adevărat un cosmos. Un cosmos în accepţiunea completă a termenului. Văzut în mod intim, cel mai umil sălaş nu este el frumos? Scriitorii „sălaşului umil" evocă adesea acest element al poeticii spaţiului. Dar această evocare este mult prea succintă. Având puţine de descris în sălaşul umil, ei nu poposesc deloc acolo. Ei caracterizează sălaşul umil în actualitatea sa, fără a-i trăi primitivitatea, o primitivitate ce aparţine tuturor, săraci sau bogaţi, dacă acceptă să viseze.

Dar viaţa noastră adultă este atât de deposedată de bunurile primare, legăturile antropocosmice sunt atât de slăbite, încât nici nu se percepe prima lor înfiripare în universul casei. Nu lipsesc filosofii care „înlumează" în mod abstract, care găsesc un univers prin jocul dialectic al eului şi non-eului. Mai precis, ei cunosc universul înaintea casei, orizontul înaintea adăpostului. Dimpotrivă, adevăratele porniri ale imaginii, dacă le

studiem fenomenologic, ne vor spune concret valorile spaţiului locuit, non-eul care protejează eul.

Aici, efectiv, atingem o reciprocă ale cărei imagini va trebui să le explorăm: orice spaţiu într-adevăr locuit poartă esenţa noţiunii de casă. Vom vedea, în tot cursul lucrării noastre, cum lucrează imaginaţia în acest sens de îndată ce fiinţa a găsit un minim de adăpost: vom vedea imaginaţia construind „pereţi" cu ajutorul umbrelor impalpabile, recăpătându-şi energia din iluzii de protecţie – sau, dimpotrivă, tremurând în spatele unor ziduri groase, îndoindu-se de cele mai solide întărituri. Pe scurt, în cea mai interminabilă dintre dialectici, fiinţa adăpostită sensibilizează limitele adăpostului său. Ea trăieşte casa în realitatea ei şi în virtualitatea ei, prin gând şi prin visuri.

De acum încolo, toate adăposturile, toate refugiile, toate camerele au valori onirice consonante. Casa nu mai este cu adevărat „trăită" în pozitivitatea ei, binefacerile ei nu sunt recunoscute numai în ceasul prezent. Adevăratele stări de bine au un trecut. Un întreg trecut vine prin vis să vieţuiască într-o casă nouă. Vorba anticilor – „Îţi transporţi acolo larii" – are mii de variante. Iar reveria se adânceşte într-atât, încât un domeniu imemorial se deschide pentru visătorul căminului dincolo de cea mai îndepărtată memorie. Casa, ca şi focul, ca şi apa, ne va permite să evocăm, în continuarea cărţii noastre, luciri de reverie care luminează sinteza dintre imemorial şi amintire. În această zonă îndepărtată, memoria şi imaginaţia nu se lasă disociate. Şi una şi alta lucrează la adâncirea lor reciprocă. Şi una şi alta constituie, în ordinea valorilor, o comunitate a amintirii şi a imaginii. Astfel, casa nu se trăieşte doar de pe o zi pe alta, pe firul unei povestiri, în istorisirea istoriei noastre. Prin vise, diversele sălaşuri ale vieţii noastre se întrepătrund şi păstrează comorile zilelor de demult. Când, în casa cea nouă, revin amintirile vechilor locuinţe, mergem în ţara Copilăriei Imobile, imobile ca Imemorialul. Trăim nişte fixaţii, fixaţii de fericire.[1]. Ne simţim reconfortaţi

[1] Nu trebuie oare să-i recunoaştem „fixaţiei" virtuţile sale, în afara literaturii psihanalitice care trebuie, prin funcţia sa terapeutică, să înregistreze mai ales procese de defixaţie?

retrăind amintiri de protecţie. Ceva închis trebuie să păstreze amintirile păstrându-le valoarea de imagini. Amintirile lumii exterioare nu vor avea niciodată aceeaşi tonalitate ca amintirile casei. Evocând amintirile casei, le adăugăm valori de vis, nu suntem niciodată adevăraţi istorici, suntem totdeauna puţin poeţi şi emoţia noastră nu traduce poate decât poezie pierdută.

Astfel, abordând imaginile casei cu grija de a nu rupe solidaritatea dintre memorie şi imaginaţie, putem spera să facem simţită toată elasticitatea psihologică a unei imagini care ne emoţionează în grade de profunzime nebănuite. Prin poeme, poate mai mult decât prin amintiri, atingem fondul poetic al spaţiului casei.

În aceste condiţii, dacă am fi întrebaţi care este cea mai mare binefacere a casei, am spune: casa adăposteşte reveria, casa îl protejează pe visător, casa ne permite să visăm în pace. Nu numai gândurile şi experienţele sancţionează valorile umane. Reveriei îi aparţin valori care marchează omul în profunzimea sa. Reveria are chiar un privilegiu de autovalorizare. Ea se bucură direct de propria fiinţă. Aşa încât, locurile unde am *trăit reveria* sunt restituite de la sine într-o nouă reverie. Locuinţele din trecut sunt în noi nepieritoare tocmai fiindcă amintirile vechilor locuinţe sunt retrăite ca nişte reverii.

Scopul nostru este acum clar: trebuie să arătăm că una dintre cele mai mari puteri de integrare pentru gândurile, amintirile şi visurile omului este casa. În această integrare, principiul liant este reveria. Trecutul, prezentul şi viitorul îi conferă casei dinamici diferite, dinamici care adesea interferează, uneori opunându-se, alteori stimulându-se una pe alta. În viaţa omului, casa înlătură contingenţele, îşi înmulţeşte îndemnurile la continuitate. Fără ea, omul ar fi o fiinţă dispersată. Ea îl menţine pe om prin furtunile cerului şi prin furtunile vieţii. Ea este trup şi suflet. Ea e prima lume a fiinţei umane. Înainte de a fi „aruncat în lume“, aşa cum o profesează metafizicile rapide, omul este depus în leagănul casei. Şi, totdeauna, în reveriile noastre, casa este un mare leagăn. O metafizică concretă nu poate lăsa la o parte acest fapt, acest

simplu fapt, cu atât mai mult cu cât acest fapt este o valoare, o mare valoare la care ne întoarcem în reveriile noastre. Fiinţa este de îndată o valoare. Viaţa începe bine, ea începe închisă, ocrotită, în poala călduţă a casei.

Din punctul nostru de vedere, din punctul de vedere al fenomenologului ce trăieşte din origini, metafizica conştientă care se plasează în momentul când fiinţa este „aruncată în lume“ este o metafizică de poziţia a doua. Ea trece pe deasupra preliminariilor în care fiinţei îi este bine, în care fiinţa umană e pusă într-o bună fiinţare (*un être-bien*), în bună-starea (*le bien-être*) asociată încă de la început cu fiinţa. Pentru a ilustra metafizica conştiinţei, va trebui să aşteptăm experienţele în care fiinţa este aruncată afară, adică în stilul imaginilor pe care le studiem: aruncată pe uşă afară, în afara fiinţei casei, circumstanţă în care se acumulează ostilitatea oamenilor şi ostilitatea universului. Dar o metafizică completă, înglobând conştiinţa şi inconştientul, trebuie să lase *înlăuntru* privilegiul valorilor sale. Înlăuntrul fiinţei, în fiinţa din lăuntru, o căldură întâmpină fiinţa, o înfăşoară. Fiinţa domneşte într-un soi de paradis terestru al materiei, topită în moliciunea unei materii adecvate. Pare că în acest paradis material, fiinţa se scaldă în hrană, că e copleşită cu toate bunurile esenţiale.

Când visăm la casa natală, în profunzimea extremă a visării, participăm la această căldură dintâi, la această materie bine temperată a paradisului material. În această ambianţă trăiesc fiinţele protectoare. Va trebui să revenim asupra maternităţii casei. Deocamdată, am dori să indicăm plenitudinea dintâi a fiinţei casei. Reveriile noastre ne readuc aici. Iar poetul ştie prea bine: casa ţine copilăria imobilă „în braţele sale“:

Casă, fald de câmpie, o, tu, lumină-a *serii*
Deodat' aproape capeţi o faţă omenească
Eşti lângă noi, sărutătorii, sărutându-ne.[1]

---

[1] *Rilke*, trad. Claude Vigée, apud *Les Lettres,* an 4, nr. 14-15-16, p. 11.

II

Bineînţeles, datorită casei, multe din amintirile noastre locuiesc undeva, iar dacă şi casa se complică puţin, dacă are pivniţă şi pod, unghere şi coridoare, amintirile noastre au refugii din ce în ce mai bine caracterizate. Ne întoarcem toată viaţa în reveriile noastre. Un psihanalist ar trebui deci să acorde atenţie acestei simple localizări a amintirilor. Aşa cum arătam în *Introducere*, i-am da cu plăcere acestei analize auxiliare a psihanalizei numele de topo-analiză. Topo-analiza ar fi deci studiul psihologic sistematic al siturilor vieţii noastre intime. În acest teatru al trecutului care este memoria noastră, decorul menţine personajele în rolul lor dominant. Uneori credem că ne cunoaştem în timp, dar nu cunoaştem decât o suită de fixări în spaţii de stabilitate a fiinţei, a unei fiinţe care nu vrea să se scurgă, care, chiar când se întoarce în trecut în căutarea timpului pierdut, vrea să „suspende“ zborul timpului. În miile sale de alveole, spaţiul conţine timp comprimat. La asta serveşte spaţiul.

Şi, dacă vrem să depăşim istoria, sau chiar rămânând în istorie, să dezbărăm istoria noastră de istoria totdeauna prea contingentă a fiinţelor care au năpădit-o, ne dăm seama că nu se poate stabili calendarul vieţii noastre decât prin imageria sa. Ca să ne analizăm fiinţa în ierarhia unei ontologii, ca să ne psihanalizăm inconştientul ascuns în sălaşuri primitive, trebuie, în afara psihanalizei normale, *să ne desocializăm* marile noastre amintiri şi să ajungem în planul reveriilor pe care le purtăm în *spaţiile singurătăţilor noastre*. Pentru astfel de anchete, reveriile sunt mai utile decât visele. Şi astfel de anchete arată că reveriile pot fi foarte diferite de vise.[1]

Astfel încât, în faţa acestor singurătăţi, topo-analistul întreabă: era mare odaia? Era ticsit podul? Ungherul era cald? Şi de unde venea lumina? Cum îşi afla fiinţa liniştea în aceste

---

[1] Vom studia diferenţele dintre vis şi reverie într-o lucrare viitoare.

spaţii? Cum îşi savura fiinţa tăcerile atât de speciale ale diverselor lăcaşuri de reverie solitară?

Aici spaţiul este totul, căci timpul nu mai animă memoria. Memoria – lucru curios! – nu înregistrează durata concretă, durata în sens bergsonian. Nu putem retrăi duratele abolite. Nu putem decât să le gândim, să le gândim pe linia unui timp abstract, lipsit de orice densitate. Prin spaţiu, în spaţiu găsim frumoasele fosile ale duratei concretizate prin îndelungi stări pe loc. Inconştientul stă locului. Amintirile sunt imobile, cu atât mai solide cu cât sunt mai bine spaţializate. Localizarea unei amintiri în timp este doar o preocupare de biograf şi nu corespunde decât unui soi de istorie externă, o istorie de uz extern, de comunicat celorlalţi. Mai profundă decât biografia, hermeneutica trebuie să determine centrii de destin, debarasând istoria de ţesutul ei temporal conjunctiv, fără incidenţă asupra destinului nostru. Pentru cunoaşterea intimităţii mai urgentă decât determinarea datelor, este localizarea în spaţiile intimităţii noastre.

Psihanaliza pune prea adesea pasiunile „în lume“. De fapt, pasiunile se coc şi se răscoc în singurătate. Închisă în singurătatea sa îşi pregăteşte fiinţa pasionată exploziile sau isprăvile.

Şi toate spaţiile singurătăţilor noastre trecute, spaţiile în care am suferit de singurătate, ne-am bucurat de singurătate, am dorit singurătatea, am compromis singurătatea, rămân de neşters în noi. Şi, mai precis, fiinţa nu vrea să le şteargă. Ea ştie din instinct că aceste spaţii ale singurătăţii sale sunt constitutive. Chiar atunci când aceste spaţii sunt pentru totdeauna excluse din prezent, străine de acum înainte de toate promisiunile viitorului, chiar atunci când nu mai avem pod, când ne-am pierdut mansarda, va rămâne totdeauna faptul că ne-a plăcut un pod, că am trăit într-o mansardă. Ne vom întoarce acolo noaptea în vis. Locurile acestea au valoare de cochilie. Şi când mergem până la capătul labirinturilor din somn, când atingem regiunile somnului profund, cunoaştem poate nişte repaosuri anteumane. Anteumanul atinge aici imemorialul. Dar, chiar în reveria din timpul zilei, amintirea singurătăţilor înguste, simple, strânse constituie pentru noi experienţe ale spaţiului reconfortant, ale

unui spaţiu care nu doreşte să se extindă, ci care ar vrea mai ales să fie încă posedat. Puteam prea bine altădată să găsim că mansarda e prea strâmtă, că e friguroasă iarna şi încinsă vara. Dar acum, în amintirea regăsită prin reverie, nu se ştie prin ce sincretism, mansarda este mică şi mare, caldă şi răcoroasă, totdeauna reconfortantă.

III

De acum înainte, chiar la baza topo-analizei, trebuie să introducem o nuanţă. Atrăgeam atenţia că inconştientul este adăpostit. Trebuie să adăugăm că inconştientul este bine adăpostit, fericit adăpostit. El locuieşte în spaţiul fericirii sale. Inconştientul normal ştie să se simtă bine oriunde. Psihanaliza vine în ajutorul unor inconştiente date afară, date afară brutal sau insidios, delocalizate. Dar psihanaliza pune fiinţa mai degrabă în mişcare decât în repaos. Ea cheamă fiinţa să trăiască în exteriorul adăposturilor inconştientului, să intre în aventurile vieţii, să iasă din sine. Şi, fireşte, acţiunea ei este salutară. Fiindcă mai trebuie şi să conferi un destin din afară fiinţei din lăuntru. Pentru a însoţi psihanaliza în această acţiune salutară, ar trebui să întreprindem o topo-analiză a tuturor spaţiilor care ne cheamă afară din noi înşine. Cu toate că ne-am centra cercetările asupra reveriilor odihnei, nu trebuie să uităm că există o reverie a omului care umblă, o reverie a drumului.

Duceţi-mă cu voi, drumuri!...

– spune Marceline Desbordes-Valmore, gândindu-se la Flandra ei natală (*Un pârâiaş din Scarpe*).

Şi ce frumos obiect dinamic este o cărare! Cât de precise rămân în conştiinţa musculară cărările familiare de pe deal! Un poet evocă tot acest dinamism într-un singur vers:

O, drumurile mele şi cadenţa lor.

(Jean CAUBÈRE, *Pustiuri*, Éditions Debresse, p. 38.)

Când retrăiesc în mod dinamic drumul care „suia“ dealul, sunt sigur că însuşi drumul avea muşchi, avea tendoane. Un bun exerciţiu pentru mine este, în odaia mea pariziană, să-mi amintesc un astfel de drum. Scriind această pagină, mă simt eliberat de datoria de a mă plimba: sunt sigur că am ieşit din casă.

Şi, dacă le-am acorda lucrurilor toate mişcările pe care ele le sugerează, am găsi mii de intermediari între realitate şi simboluri. George Sand, visând la marginea unei poteci cu nisip galben, vede viaţa curgând. Ea scrie: „Ce e mai frumos decât un drum? Este simbolul şi imaginea vieţii active şi variate.“ *(Consuelo,* II, p. 116).

Fiecare ar trebui atunci să-şi spună drumurile, răspântiile, băncile. Fiecare ar trebui să traseze harta ţinuturilor sale pierdute. Thoreau îşi are, spune el, planul câmpiilor înscris în suflet. Iar Jean Wahl poate să scrie:

Vălurirea tufelor
O am în mine.

(*Poeme,* p. 46.)

Astfel acoperim universul cu desenele noastre trăite. Nu trebuie ca aceste desene să fie exacte. Trebuie doar să fie acordate în tonalitatea spaţiului nostru interior. Dar ce carte ar trebui scrisă pentru a determina toate problemele acestea! Spaţiul cheamă acţiunea, iar înainte de acţiune imaginaţia lucrează. Ea seceră şi ară. Ar trebui spusă binefacerea tuturor acestor acţiuni imaginare. Psihanaliza şi-a multiplicat observaţiile asupra comportamentului proiectiv, asupra caracterelor extravertite, totdeauna gata să-şi exteriorizeze impresiile intime. O topo-analiză exterioristă ar preciza poate acest comportament proiectiv, definind reveriile de obiecte. Dar, în prezenta lucrare, nu putem face, aşa cum s-ar cuveni, dubla geometrie, dubla

fizică imaginară a extraversiunii şi a introversiunii. Nu credem, de altfel, că aceste două fizici ar avea aceeaşi pondere psihică. Noi ne consacrăm cercetările zonei de intimitate, a cărei pondere psihică este dominantă.

Ne vom încredinţa deci puterii de atracţie a tuturor zonelor de intimitate. Nu există intimitate adevărată care să respingă. Toate spaţiile de intimitate sunt marcate de atracţie. O dată mai mult, să spunem că fiinţa lor este bună-starea. În aceste condiţii, topo-analiza poartă marca unei topofilii. În sensul acestei valorizări trebuie să studiem adăposturile şi camerele.

IV

Valorile de adăpost sunt atât de simple, atât de adânc înrădăcinate în inconştient, încât le regăsim mai degrabă printr-o simplă evocare decât printr-o descriere minuţioasă. Nuanţa spune atunci culoarea. Cuvântul unui poet, pentru că ajunge la ţintă, zguduie straturile adânci ale fiinţei noastre.

Pitorescul excesiv al unei locuinţe poate să îi ascundă intimitatea. Este adevărat în viaţă. Încă şi mai adevărat în reverie. Adevăratele case din amintire, casele în care ne readuc visurile noastre, casele bogate în onirism credincios, nu se lasă descrise. A le descrie ar însemna a le *lăsa să fie vizitate*. Despre prezent se poate spune aproape tot, dar despre trecut! Casa cea dintâi şi oniric definitivă trebuie să-şi păstreze penumbra. Ea ţine de literatura în adâncime, adică de poezie, şi nu de literatura vorbăreaţă care are nevoie de romanul altora ca să-şi analizeze intimitatea. Tot ce trebuie să spun despre casa copilăriei mele este tocmai atât cât trebuie ca să mă pun pe mine însumi în situaţia de onirism, ca să mă aşez în pragul unei reverii în care mă voi *odihni* în trecutul meu. Atunci, pot spera că pagina mea va conţine câteva sonorităţi adevărate, vreau să spun o voce atât de îndepărtată în mine însumi încât ea va fi

vocea pe care toţi o aud când ascultă în adâncul memoriei, la limita memoriei, dincolo poate de memorie, în câmpul imemorialului. Nu le comunicăm altora decât o *orientare* către taină, fără a putea spune niciodată obiectiv taina. Secretul nu are niciodată o obiectivitate totală. Pe această cale, orientăm onirismul, nu îl îndeplinim.[1]

La ce ar servi, de exemplu, să dau planul camerei care a fost cu adevărat camera *mea*, să descriu cămăruţa din *fundul* unui pod, să spun că, de la fereastră, prin curbura acoperişurilor, se vedea dealul. Numai eu, în amintirile mele din alt secol, pot să deschid dulapul cel adânc care păstrează încă, numai pentru mine, mirosul unic, mirosul de struguri care se usucă pe rogojină. Mirosul de struguri! Miros-limită, trebuie să imaginezi mult ca să-l simţi. Dar am spus deja prea mult. Dacă aş mai spune ceva, cititorul n-ar deschide, în odaia sa regăsită, dulapul unic, dulapul cu miros unic, care înseamnă o intimitate. Pentru a evoca valorile de intimitate, trebuie, paradoxal, să induci cititorului o stare de lectură suspendată. În momentul când ochii cititrului părăsesc cartea, atunci evocarea camerei mele poate deveni un prag de onirism pentru altcineva. Atunci când vorbeşte un poet, sufletul cititorului răsună, el cunoaşte acel răsunet care, cum spune Minkowski, îi redă fiinţei energia unei origini.

Există deci sens în a spune, în planul unei filosofii a literaturii şi poeziei, în care ne situăm, că „scriem o cameră“, că „citim o cameră“, că „citim o casă“. Astfel, foarte repede, de la primele cuvinte, la prima deschidere poetică, cititorul care „citeşte o cameră“ îşi suspendă lectura şi începe să se gândească la un loc în care a stat el demult. Aţi fi vrut să spuneţi totul despre camera voastră. Aţi fi vrut să stârniţi interesul cititorului pentru voi înşivă, dar aţi întredeschis o uşă a reveriei. Valorile

---

[1] Trebuind să descrie ţinutul Canaan – *Volupté*, p. 30 – Sainte-Beuve adaugă: „Nu atât pentru tine, prietene, care n-ai văzut aceste locuri, sau care, dacă le-ai fi vizitat, n-ai putea acum resimţi impresiile şi culorile mele, le parcurg cu aceste amănunte, pentru care trebuie să mă scuz. Nu încerca nici să ţi le reprezinţi după aceasta; lasă imaginea să plutească în tine; treci uşor; cea mai mică idee îţi va fi de-ajuns.“

de intimitate sunt atât de absorbante, încât cititorul nu mai citeşte camera voastră: o revede pe a lui. A şi plecat să asculte amintirile unui tată, ale unei bunici, ale unei mame, ale unei servitoare, ale „servitoarei celei bune“, pe scurt ale făpturii ce domină colţul amintirilor sale cele mai valorizate.

Şi casa din amintire devine psihologic complexă. Sălaşurilor ei de singurătate li se asociază camera, odaia în care au domnit fiinţele dominante. Casa natală este o casă locuită. Valorile de intimitate se împrăştie în ea, nu prea se stabilizează, suferă distorsiuni dialectice. Câte povestiri din copilărie – dacă povestirile din copilărie ar fi sincere – în care ni s-ar spune cum copilul, în lipsa unei camere, merge să plângă în colţul lui!

Dar, dincolo de amintiri, casa natală este fizic înscrisă în noi. Ea este un grup de obişnuinţe organice. După douăzeci de ani, în ciuda tuturor scărilor anonime, ne-am regăsi reflexele „primei scări“, nu ne-am împiedica la o treaptă ceva mai înaltă. Toată fiinţa casei s-ar desfăşura, credincioasă fiinţei noastre. Am împinge uşa care scârţâie cu acelaşi gest, am merge pe întuneric în podul îndepărtat. Cea mai măruntă clanţă a rămas în mâinile noastre.

Casele succesive, unde am locuit mai târziu, ne-au banalizat desigur gesturile. Dar suntem foarte surprinşi să constatăm întoarcându-ne în vechea casă, după zeci de ani de odisee, că gesturile cele mai fine, gesturile dintâi reînvie deodată, mereu perfecte. Pe scurt, casa natală a înscris în noi ierarhia diverselor forme de a locui. Suntem diagrama funcţiilor de a locui această casă anume şi toate celelalte case nu sunt decât nişte variaţii ale unei teme fundamentale. Cuvântul „obişnuinţă“ este un cuvânt prea uzat ca să vorbească despre această legătură pasionată între corpul nostru care nu uită şi casa de neuitat.

Dar această zonă a amintirilor foarte amănunţite, păstrate cu uşurinţă prin numele lucrurilor şi fiinţelor care au trăit în casa natală, poate fi studiată de psihologia curentă. Mai confuze, mai puţin bine desenate sunt amintirile viselor pe care doar meditaţia poetică ne poate ajuta să le regăsim. Poezia, în funcţia ei fundamentală, ne redă situaţiile din vis. Casa natală

este mai mult decât un corp de locuinţă, ea este un corp de vise. Fiecare din ungherele ei a fost un sălaş de reverie. Iar adeseori sălaşul a particularizat reveria. Acolo am deprins obişnuinţele unei reverii deosebite. Casa, odaia, podul unde ai fost singur oferă cadrele unei reverii interminabile, ale unei reverii pe care singură poezia ar putea-o împlini, îndeplini, printr-o operă. Dacă le dăm tuturor acestor refugii funcţia lor – care a fost de a adăposti nişte vise – putem spune, aşa cum arătam într-o carte anterioară[1] că există pentru fiecare dintre noi o casă onirică, o casă a amintirii-vis, pierdută în umbra unui „dincolo" de trecutul adevărat. Această casă onirică, este, spuneam eu, cripta casei natale. Ne aflăm aici într-un pivot în jurul căruia se învârtesc interpretările reciproce ale visului prin gândire şi ale gândirii prin vis. Cuvântul *interpretare* înăspreşte prea mult această învârtire. De fapt, suntem aici în însăşi unitatea imaginii şi a amintirii, în amestecul funcţional al imaginaţiei şi memoriei. Pozitivitatea istoriei şi geografiei psihologice nu poate servi drept piatră de încercare pentru a determina *fiinţa adevărată* a copilăriei noastre. Copilăria este cu siguranţă mai mare decât realitatea. Pentru a resimţi, străbătând întreg statutul vârstei noastre, ataşamentul faţă de casa natală, visul este mai puternic decât gândurile. Puterile inconştientului sunt cele ce fixează cele mai îndepărtate amintiri. Dacă nu ar fi existat un centru compact de reverii ale odihnei în casa natală, circumstanţele atât de diferite care înconjoară viaţa adevărată ar fi bruiat amintirile. În afară de câteva medalii cu efigiile strămoşilor, memoria noastră de copil nu conţine decât monede uzate. În noi copilăria rămâne vie şi poetic utilă pe planul reveriei şi nu pe planul faptelor. Prin această copilărie permanentă menţinem poezia trecutului. A locui oniric casa natală este mai mult decât a o locui prin amintire, înseamnă a trăi în casa dispărută aşa cum am visat în ea.

Ce privilegiu al profunzimii există în reveriile copilului! Fericit copilul care şi-a posedat, şi-a posedat cu adevărat

[1] *La terre et les rêveries du repos,* p. 98.

singurătăţile! E bine, e sănătos ca un copil să aibă orele sale de plictiseală, să cunoască dialectica jocului exagerat şi a plictiselii fără motiv, a plictiselii pure. În *Memoriile* sale, Alexandre Dumas spune că era un copil plictisit, plictisit până la lacrimi. Când îl găsea mama lui aşa, plângând de plictiseală, îi spunea:

„— Şi de ce plânge Dumas?

— Dumas plânge fiindcă Dumas are lacrimi“, răspundea copilul de şase ani. Desigur, aici e vorba de o anecdotă asemenea celor povestite de obicei în *Memorii*. Dar ce bine descrie ea plictiseala absolută, plictiseala care nu e corelativul unei lipse a tovarăşilor de joacă! Câţi copii nu părăsesc joaca şi se duc să se plictisească într-un colţ de pod. Pod al plictiselilor mele, de câte ori te-am regretat când viaţa multiplă mă făcea să pierd orice grăunte de libertate!

Astfel, dincolo de toate valorile pozitive de protecţie, în casa natală se stabilesc valori de vis, ultimele valori care rămân atunci când casa nu mai este. Centre de plictiseală, centre de singurătate, centre de reverii se grupează pentru a constitui casa onirică mai durabilă decât amintirile împrăştiate în casa natală. Ar fi necesare îndelungi cercetări fenomenologice pentru a determina toate aceste valori de vis, pentru a spune profunzimea acestui teritoriu al viselor în care s-au înrădăcinat amintirile.

Şi să nu uităm că aceste valori de vis sunt cele care se comunică poetic de la suflet la suflet. Citirea poeţilor este esenţialmente reverie.

V

Casa este un corp de imagini care îi dau omului motive sau iluzii de stabilitate. Ne reimaginăm necontenit realitatea ei: a distinge toate aceste imagini ar însemna a spune sufletul casei, ar însemna a dezvolta o veritabilă psihologie a casei.

Pentru a pune în ordine aceste imagini, trebuie, credem noi, să luăm în considerare două teme principale de legătură:

1. Casa este imaginată ca o fiinţă verticală. Ea se înalţă. Se diferenţiază în sensul verticalităţii sale. Este unul dintre apelurile la conştiinţa noastră de verticalitate;

2. Casa este imaginată ca o fiinţă concentrată. Ea ne cheamă la o conştiinţă de centralitate. Aceste teme sunt, desigur, enunţate foarte abstract. Dar nu e greu, pe nişte exemple, să recunoaştem caracterul lor psihologic concret.

Verticalitatea este asigurată de polaritatea pivniţă–pod. Semnele distinctive ale acestei polarităţi sunt atât de profunde, încât deschid, într-un fel, două axe foarte diferite pentru o fenomenologie a imaginaţiei. Într-adevăr, aproape fără comentariu, putem opune raţionalitatea acoperişului, iraţionalităţii pivniţei. Acoperişul îşi spune imediat raţiunea lui de a fi: el îl acoperă pe omul care se teme de ploaie şi de soare. Geografii nu încetează a reaminti că, în fiecare ţară, panta acoperişului este unul din indicele cele mai sigure privind clima. Înclinarea acoperişului poate fi „înţeleasă“. Visătorul însuşi visează raţional; pentru el, acoperişul ascuţit taie norii. Spre acoperiş toate gândurile sunt clare. În pod vedem, cu plăcere, în goliciunea ei, puternica osatură a grinzilor. Participăm la solida geometrie a dulgherului.

Şi pivniţei i se pot găsi anume utilităţi. O vom raţionaliza enumerându-i comodităţile. Dar ea este în primul rând *fiinţa obscură* a casei, fiinţa care participă la puterile subpământene. Visând la ea, ne racordăm la iraţionalitatea profunzimilor.

Vom deveni sensibili la această dublă polaritate verticală a casei dacă devenim sensibili la funcţia de locuire într-atât încât să facem din ea o replică imaginară a funcţiei de construire. Visătorul le „edifică“, etajele de sus, podul, le reedifică bine edificate. Cu visele în înălţimea clară ne aflăm, să o repetăm, în zona raţională a proiectelor intelectualizate. Dar în ceea ce priveşte pivniţa, locuitorul pasionat o adânceşte, o tot adânceşte, îi activează adâncimea. Acest lucru nu e de ajuns, reveria

lucrează în continuare. Înspre pământul săpat, visele nu au limită. Vom da în cele ce urmează reverii ale ultrapivniţei. Dar rămânem o clipă în spaţiul polarizat de pivniţă şi de pod şi să vedem cum poate servi acest spaţiu polarizat la ilustrarea nuanţelor psihologice cele mai fine.

Iată cum se serveşte psihanalistul C.-G. Jung de dubla imagine a pivniţei şi podului pentru a analiza spaimele care bântuie casa. Vom găsi într-adevăr în cartea lui Jung, *Omul descoperindu-şi sufletul* (*L' homme à la decouverte de son âme*), o comparaţie care trebuie să ne facă să înţelegem speranţa pe care o are fiinţa conştientă de a „nimici autonomia complexelor de-botezându-le". Imaginea este următoarea: „Aici conştiinţa se comportă ca un om care, auzind un zgomot suspect în pivniţă, aleargă în pod ca să constate că nu sunt hoţi şi că, prin urmare, zgomotul era pură închipuire. În realitate, acest om prudent nu a îndrăznit să se aventureze până în pivniţă."

Chiar în măsura în care imaginea explicativă folosită de Jung ne convinge pe noi, cititorii, retrăim fenomenologiceşte cele două spaime: spaima din pod şi spaima din pivniţă. În loc să înfrunte pivniţa (inconştientul), „omul prudent" al lui Jung face din pod un alibi pentru propriul curaj. În pod, şoarecii şi şobolanii pot să facă gălăgie. Dacă vine stăpânul, ei vor intra în tăcerea găurii lor. În pivniţă se mişcă nişte fiinţe mai lente, care nu au paşi atât de mici şi grăbiţi, nişte fiinţe mai misterioase. În pod, spaimele se „raţionalizează" cu uşurinţă. În pivniţă, chiar pentru o fiinţă mai curajoasă decât omul evocat de Jung, „raţionalizarea" este mai puţin rapidă şi mai puţin clară, ea nu e niciodată *definitivă*. În pod, experienţa zilei poate întotdeauna să şteargă spaimele nopţii. În pivniţă, tenebrele rămân zi şi noapte. Chiar la lumina lumânării, omul din pivniţă vede dansând umbre pe zidurile negre.

Dacă ne lăsăm conduşi de exemplul *explicativ* al lui Jung până la preluarea totală a realităţii psihologice, întâlnim o cooperare între psihanaliză şi fenomenologie, cooperare pe care va trebui totdeauna să o accentuăm dacă vrem să dominăm fenomenul uman. De fapt, trebuie să înţelegem imaginea din

punct de vedere fenomenologic pentru a-i da o eficacitate psihanalitică. Fenomenologul va accepta aici imaginea psihanalistului cutremurându-se. El va înprospăta primitivitatea şi specificitatea spaimelor. În civilizaţia noastră, care îmbracă totul în lumină, care instalează electricitatea în pivniţă, nu mai mergem în pivniţă cu lumânarea în mână. Inconştientul nu se civilizează. El ia lumânarea ca să coboare în cavou. Psihanalistul nu poate rămâne în superficialitatea metaforelor sau a comparaţiilor şi fenomenologul trebuie să meargă până la extremitatea imaginilor. Aici, departe de a reduce şi de a explica, departe de a compara, fenomenologul va exagera exagerarea. Astfel încât, citind *Povestirile* lui Edgar Allan Poe, fenomenologul şi psihanalistul, reuniţi, vor înţelege valoarea de împlinire a acestora. Povestirile acestea sunt spaime de copil care se îndeplinesc. Cititorul care se „dăruieşte“ lecturii sale va auzi motanul blestemat, semn al greşelilor neispăşite, mieunând în spatele zidului.[1] Visătorul din pivniţă ştie că zidurile pivniţei sunt ziduri îngropate, ziduri cu o singură faţă, ziduri care au *întreg* pământul în spatele lor. Şi prin aceasta drama sporeşte, şi spaima se exagerează. Dar ce e o spaimă care încetează să exagereze?

Într-o astfel de cutremurare, fenomenologul ciuleşte urechea, după cum scrie poetul Thoby Marcelin, „până atinge nebunia“. Pivniţa este în acest caz nebunie îngropată, drame zidite. Poveştile despre pivniţe criminale lasă în memorie urme de neşters, urme pe care nu ne place să le accentuăm; cine ar vrea să recitească *La Barique d' Amontillado* (*Balerca din Amontillado*)? Drama este aici prea facilă, dar ea exploatează nişte temeri naturale, nişte temeri care se află în dubla natură a omului şi a casei.

Dar, fără să deschidem un dosar al dramelor umane, vom studia câteva ultra-pivniţe care ne dovedesc foarte simplu că visul de pivniţă amplifică nestăvilit realitatea.

Când casa visătorului e situată în oraş, foarte des visul este de a domina, prin adâncime, pivniţele învecinate. Locuinţa sa

---

[1] Edgar Allan Poe, Cf. *Le chat noir* (*Motanul negru*).

vrea subteranele castelelor-fortăreţe din legendă, unde nişte căi misterioase făceau să comunice pe dedesubtul oricărei incinte, oricărui zid de apărare, oricărui şanţ, centrul castelului cu pădurea îndepărtată. Castelul situat pe deal avea rădăcini fasciculate de subterane. Ce forţă pentru o simplă casă să fie clădită pe un hăţiş de subterane!

În romanele lui Henri Bosco, mare visător de case, întâlnim asemenea ultra-pivniţe. Sub casa *Anticarului* se află „o rotondă boltită din care se deschid patru uşi“. Prin cele patru uşi pleacă nişte coridoare care *domină* într-un fel cele patru puncte cardinale ale unui orizont subteran. Uşa dinspre răsărit se deschide şi atunci „pe sub pământ mergem foarte departe, sub casele din acel cartier…“ Paginile poartă urma viselor labirintice. Dar labirintelor de coridoare cu „aer greu“ li se asociază rotonde şi capele, sanctuare ale tainei. Astfel, pivniţa din *Anticarul* este, dacă putem să spunem aşa, oniric complexă. Cititorul trebuie să o exploreze cu vise care ating, unele suferinţa coridoarelor, altele – mirarea palatelor subterane. Cititorul se poate rătăci acolo (la propriu şi la figurat). El nu vede clar mai întâi necesitatea literară a unei geometrii atât de complicate. Aici îşi va revela eficacitatea un studiu fenomenologic. Ce ne sfătuieşte atitudinea fenomenologică? Ne cere să instituim în noi un orgoliu de lectură care ne-ar da iluzia de a participa chiar la munca creatorului cărţii. O asemenea atitudine nu se poate adopta de la prima lectură. Prima lectură păstrează prea multă pasivitate. Aici cititorul este încă puţin copil, un copil pe care lectura îl distrează. Dar orice carte bună abia terminată trebuie imediat recitită. După schiţa care este prima lectură, vine opera de lectură. Atunci trebuie să cunoaştem *problema* autorului. A doua, a treia lectură… ne învaţă puţin câte puţin soluţia acestei probleme. Pe nesimţite, ne creăm iluzia că problema şi soluţia ne aparţin. Această nuanţă psihologică („Ar fi trebuit să scriu eu asta“) ne înscăunează ca fenomenologi ai lecturii. Câtă vreme nu accedem la această nuanţă, rămânem fie psihologi, fie psihanalişti.

Care e atunci problema literară a lui Henri Bosco în descrierea ultra-pivniţei? Este de a concretiza într-o imagine centrală un roman care, conform liniei sale generale, este romanul *urzelilor subterane*. Această metaforă uzată este aici ilustrată prin pivniţele multiple, printr-o reţea de galerii, printr-un grup de celule cu uşi adeseori ferecate. Acolo se meditează taine; se pregătesc proiecte. Iar acţiunea, sub pământ, îşi face drum. Suntem într-adevăr în spaţiul intim al desfăşurărilor subterane.

Într-un astfel de subsol pretind să lege destine anticarii ce conduc romanul. Pivniţa lui Henri Bosco, cu ramificaţii încrucişate, este un război de ţesut destin. Eroul care îşi povesteşte aventurile are el însuşi un inel destinal, un inel cu piatra marcată cu semne din vremuri străvechi. Lucrarea, curat subterană, curat infernală a *anticarilor*, va eşua. Chiar în momentul în care două mari destine ale dragostei erau pe cale să se împletească, va muri în cavoul casei blestemate una dintre cele mai frumoase silfide ale romancierului, o făptură a grădinii şi a turnului, fiinţa care trebuia să aducă fericirea. Cititorul, atent la acompaniamentul de poezie cosmică totdeauna activă sub povestirea psihologică în romanele lui Bosco, va avea, în multe din paginile cărţii, mărturii despre drama aerianului şi a terestrului. Dar, pentru a trăi asemenea drame, trebuie să reciteşti, trebuie să poţi deplasa interesul sau să conduci lectura în dublul interes al omului şi al lucrurilor, fără a neglija nimic din ţesătura antropo-cosmică a unei vieţi omeneşti.

Într-o altă locuinţă în care ne conduce romancierul, ultra-pivniţa nu se mai află sub semnul tenebroaselor proiecte ale oamenilor infernali. Ea este într-adevăr naturală, înscrisă în natura unei lumi subterane. Vom trăi, urmându-l pe Henri Bosco, o casă cu rădăcină cosmică.

Această casă cu rădăcină cosmică ne va apărea ca o plantă de piatră care creşte din stâncă până la azurul unui turn.

Eroul romanului *Anticarul*, surprins într-o vizită indiscretă, a trebuit să coboare în subsolul unei case. Dar, de îndată,

interesul povestirii reale trece în povestirea cosmică. Realităţile servesc aici ca să expună nişte vise. Mai întâi, suntem încă în labirintul culoarelor săpate în stâncă. Apoi, deodată, e întâlnită o apă nocturnă. Din acel moment, descrierea evenimentelor romanului este suspendată pentru noi. Nu ne vom bucura de ceea ce ne oferă pagina decât dacă participăm la ea cu visele noastre de noapte. Într-adevăr, un mare vis ce are sinceritatea elementelor se intercalează în povestire. Să citim acest poem al pivniţei cosmice.[1]

> Chiar la picioarele mele apa ieşi din tenebre.
> Apa!…un bazin imens! Şi ce apă!… O apă neagră, adormită, atât de desăvârşit de netedă că nici un rid, nici o bulă de aer nu-i tulbura suprafaţa. Nici un izvor, nici o origine. Se afla acolo de mii de ani, şi rămânea surprinsă de stâncă, se întindea într-o singură pânză insensibilă şi se făcuse, în teaca ei de piatră, una cu acea piatră neagră, nemişcată, prizonieră a lumii minerale. Îndurase masa strivitoare, enorma îngrămădire a acestei lumi opresive. Sub această greutate, ai fi zis că îşi schimbase natura, infiltrându-se prin grosimea lespezilor de calcar care-i păstrau taina. Devenise astfel elementul fluid cel mai dens al muntelui subteran. Opacitatea şi consistenţa ei insolită[2] făcea din ea un soi de materie necunoscută şi încărcată de fosforescenţe din care nu ajungeau la suprafaţă decât nişte fulguraţii trecătoare. Semne ale puterilor obscure ce se odihneau în adâncuri, aceste coloraţii electrice manifestau viaţa latentă şi redutabila putere a acestui element încă adormit. Mă înfioram văzâind-o.

Acest fior, ne dăm seama, nu mai e o spaimă omenească, e o spaimă cosmică, o spaimă antropo-cosmică ce răspunde ca un ecou marii legende a omului ajuns în situaţii primitive. De la pivniţa săpată în stâncă la subteran, de la subteran la apa adormită, am trecut din lumea construită în lumea visată, am trecut de la roman la poezie. Dar realul şi visul sunt acum într-o unitate. Casa, pivniţa, pământul adânc îşi găsesc totalitatea prin adân-

---

[1] Henri Bosco, *L'antiquaire* (*Anticarul*), p. 154.

[2] Într-un studiu asupra imaginaţiei materiale, *Apa şi visele*, am întâlnit o apă densă şi consistentă, o apă grea. Era cea a unui mare poet, a lui Edgar Allan Poe, *Cf.* cap. II.

cime. Casa a devenit o făptură a naturii. Ea e solidară cu muntele şi cu apele care străbat pământul. Marea plantă de piatră care este casa nu ar creşte bine dacă nu ar avea apa subteranelor la bază. Aşa se desfăşoară visele în măreţia lor fără margini.

Pagina lui Bosco, prin reveria ei cosmică, îi facilitează cititorului un mare răgaz de lectură, cerându-i să participe la răgazul pe care îl dă orice tip de onirism profund. Povestirea zăboveşte atunci într-un timp suspendat propice aprofundării psihologice. Acum, istorisirea evenimentelor reale poate fi reluată: ea şi-a primit provizia de cosmicitate şi de reverie. De fapt, dincolo de apa subterană, pivniţa lui Bosco îşi regăseşte scările. Descrierea, după pauza poetică, îşi poate desfăşura din nou itinerarul: „O scară ce săpa în stâncă şi, urcând, se răsucea. Era foarte îngustă şi abruptă. Am început s-o urc“ (p. 155). Prin acest şurub, visătorul se extrage din adâncurile pământului şi intră în aventurile înălţimii. Într-adevăr, la capătul atâtor defilee întortocheate şi strâmte, cititorul ajunge într-un turn. Este turnul ideal care îl încântă pe orice visător al unui sălaş străvechi: este „perfect rotund“, este înconjurat de o „lumină difuză“ care vine „printr-o fereastră strâmtă“. Şi tavanul este boltit. Ce măreţ principiu de vis, de intimitate e un tavan boltit! El reflectă fără sfârşit intimitatea în centrul lui. Nu ne vom mira că odaia din turn este sălaşul unei blânde fecioare şi că ea este locuită de amintirile unei străbune pătimaşe. Odaia rotundă şi boltită e izolată în înălţimea ei. Ea păzeşte trecutul aşa cum domină spaţiul.

Pe cartea de rugăciuni a fetei, carte ce vine de la străbuna îndepărtată, se poate citi deviza:

Floarea este mereu în sâmbure.

Prin această admirabilă deviză, iată casa, iată odaia însemnată cu o intimitate de neuitat. Există oare imagine de intimitate mai condensată, mai sigură de centrul său, decât visul de viitor al unei flori încă închise şi repliate în grăuntele ei? Cât am dori ca nu fericirea, ci presimţirea fericirii să rămână închisă în odaia rotundă!

Astfel, casa evocată de Bosco se îndreaptă de la pământ spre cer. Ea are verticalitatea turnului ce se înalţă de la cele mai terestre şi acvatice adâncimi până la sălaşul unui suflet care crede în cele cereşti. O asemenea casă, construită de un scriitor, ilustreză verticalitatea umanului. Ea este oniric completă. Dramatizează cei doi poli ai viselor despre casă. Se îndură şi le dăruieşte un turn celor care poate n-au cunoscut nici măcar un porumbar. Turnul este opera altui veac. Fără trecut, el nu înseamnă nimic. Ce deriziune ar fi un turn nou! Dar există cărţile care dau reveriilor noastre mii şi mii de sălaşuri. Cine dintre noi nu a trăit ceasuri romantice în turnul cărţilor? Aceste ceasuri revin. Reveria are nevoie de ele. Pe claviatura unei vaste lecturi atingerea funcţiei de a locui în turn este o notă a marilor vise. De câte ori, după ce am citit *Anticarul*, nu m-am dus să locuiesc în turnul lui Henri Bosco!

Turnul, subteranele ultra-adâncimilor trag în ambele sensuri casa pe care tocmai am studiat-o. Pentru noi, această casă este o sporire a verticalităţii caselor mai modeste care, totuşi, pentru a ne satisface reveriile, au nevoie să se diferenţieze în înălţime. Dacă ar trebui să fim arhitectul casei onirice, am ezita între casa cu trei niveluri şi casa cu patru niveluri. Casa cu trei niveluri, cea mai simplă în ceea ce priveşte înălţimea esenţială, are o pivniţă, un parter şi un pod. Casa cu patru nivele mai pune un etaj între parter şi pod. Încă un etaj, un al doilea etaj, şi visele se încurcă. În casa onirică, topo-analiza nu ştie să numere decât până la trei sau patru.

De la unu până la trei sau patru merg şi scările. Toate diferenţiate. Scara care duce la pivniţă, o *coborâm* întotdeauna. Ceea ce reţinem în amintiri este coborârea ei, coborârea este cea care îi caracterizează onirismul. Scara care duce la cameră o urcăm şi o coborâm. Este o cale mai banală. E familiară. Copilul de doisprezece ani execută pe ea *game de urcuş*, executând terţe şi cvarte, încercând cvinte, plăcându-i mai ales să facă paşi mari, din patru în patru trepte. Să urci scara din patru în patru, ce fericire crurală!

În sfârşit, scara podului, mai abruptă, mai frustă, o *urcăm* întotdeauna. Ea poartă semnul ascensiunii către cea mai liniştită singurătate. Când mă întorc să visez în podurile de altă dată, nu cobor niciodată înapoi.

Psihanaliza a întâlnit şi visul de scară. Dar, întrucât are nevoie de un simbolism globalizant ca să-şi fixeze interpretarea, psihanaliza a dat prea puţină atenţie complexităţii amestecurilor de reverie şi de amintire. De aceea, în această privinţă, ca şi în altele, psihanaliza este mai aptă să studieze visele decât reveria. Fenomenologia reveriei poate descâlci complexul de memorie şi de imaginaţie. Ea se dovedeşte în mod necesar sensibilă la diferenţierile simbolului. Reveria poetică, creatoare de simboluri, conferă intimităţii noastre o activitate polisimbolică. Şi amintirile se rafinează. Casa onirică, în reverie, capătă o sensibilitate extremă. Uneori, câteva trepte au înscris în memorie o uşoară denivelare a casei natale.[1] Cutare cameră nu e numai o uşă, e o uşă şi trei trepte. Când începi să te gândeşti, în termenii detaliului înălţimii, la casa cea veche, tot ce urcă şi coboară reîncepe să trăiască dinamic. Nu poţi să rămâi un om cu un singur etaj, cum spunea Joë Bousquet: „E un om cu un singur etaj: are pivniţa în pod.“[2]

Folosind metoda antiteză, să facem câteva observaţii asupra locuinţelor oniric incomplete.

La Paris nu există case. Locuitorii marelui oraş trăiesc în cutii suprapuse: „Camera noastră pariziană – spune Paul Claudel – între cei patru pereţi ai săi, este un soi de loc geometric, o gaură convenţională pe care o mobilăm cu tablouri, cu bibelouri şi cu dulapuri într-un dulap.“[3] Numărul din stradă, cifra etajului fixează localizarea „găurii noastre convenţionale“, dar locuinţa noastră nu are nici spaţiu împrejurul ei, nici verticalitate în ea.

---

[1] Vezi *La terre et les rêveries du repos*, pp. 105-106.

[2] Joë Bousquet, *La neige d' un autre âge* (*Zăpada altui veac*), p. 100.

[3] Paul Claudel, *Oiseau noir dans le soleil levant* (*Pasăre neagră în soare răsare*), p. 144.

„Pe sol, casele se fixează cu asfalt ca să nu se scufunde în pământ.“[1] Casa nu are rădăcină. Lucru inimaginabil pentru un visător de casă: zgârie-norii nu au pivniţă. De la pavaj până la acoperiş, încăperile se adună şi cortul unui cer fără orizonturi închide întregul oraş. Edificiile n-au în oraş decât o înălţime *exterioară*. Ascensoarele distrug eroismele scării. Nu mai ai nici un merit pentru că locuieşti aproape de cer. Iar acel *acasă* nu mai e decât o simplă orizontalitate. Diferitelor încăperi ale unei locuinţe înghesuite la etaj le lipseşte unul din principiile fundamentale pentru a distinge şi a clasa valorile de intimitate.

Lipsei valorilor intime de verticalitate trebuie să-i adăugăm lipsa de cosmicitate a caselor din oraşele mari. Aici, casele nu mai sunt în natură. Raporturile dintre locuinţă şi spaţiu devin factice. Totul e maşinărie, şi viaţa intimă se disipează în toate părţile. „Străzile sunt ca nişte tuburi care au aspirat oamenii.“[2].

Şi casa nu mai cunoaşte dramele universului. Câteodată vântul vine să spargă o ţiglă de pe acoperiş ca să omoare un trecător pe stradă. Această crimă a acoperişului nu-l vizează decât pe trecătorul întârziat. Fulgerul aprinde o clipă focul pe sticla ferestrei. Dar casa nu tremură sub loviturile tunetului. Ea nu tremură cu noi şi prin noi. În casele noastre strânse una într-alta, ne e mai puţin frică. Furtuna deasupra Parisului nu are aceeaşi agresivitate personală împotriva visătorului ca împotriva unei case de singuratic. Vom înţelege mai bine aceasta când vom fi studiat, în paragrafele ulterioare, *situarea casei în lume*, situare care ne furnizează într-un mod concret, o variaţie a situării, adesea atât de metafizic rezumată, a omului în lume.

Dar aici, pentru filosoful care crede în caracterul salutar al vastelor reverii, rămâne o problemă deschisă: cum putem ajuta la reintegrarea în cosmos a spaţiului exterior camerei din oraş. Cu titlu de exemplu, să dăm soluţia unui visător la problema zgomotelor Parisului.

---

[1] Max Picard, *La fuite devant Dieu* (*Fuga înaintea lui Dumnezeu*), trad., p. 121.

[2] Max Picard, *loc. cit*. p. 119.

Când insomnia, boala filosofilor, e sporită de enervarea datorată zgomotelor oraşului, când, în piaţa Maubert, noaptea târziu sforăie automobilele, iar uruitul camioanelor mă face să-mi blestem soarta de orăşean, găsesc o alinare trăind metaforele oceanului. Ştim prea bine că oraşul e o mare zgomotoasă, s-a spus de nenumărate ori că Parisul te face să auzi, în mijlocul nopţii, murmurul necontenit al valului şi al mareelor. Din aceste clişee, îmi fac atunci o imagine sinceră, o imagine care îmi aparţine, e a mea ca şi când aş inventa-o eu însumi, urmându-mi blânda mea manie de a mă crede totdeauna subiectul a ceea ce gândesc. Dacă uruitul maşinilor devine mai dureros, mă străduiesc să regăsesc în el vocea tunetului, a unui tunet care îmi vorbeşte, care mă ceartă. Şi mi-e milă de mine însumi. Iată-te, sărmane filosof, din nou în furtună, în furtunile vieţii! Fac reverie abstract-concretă. Divanul meu e o barcă pierdută pe valuri; fluieratul acesta subit e vântul în pânze. Văzduhul furios claxonează din toate părţile. Şi vorbesc singur ca să mă linişTesc: uite, bărcuţa ta rămâne solidă, eşti în siguranţă în corabia ta de piatră. Dormi cu toate că e furtună. Dormi în furtună. Dormi în curajul tău, fericit că eşti un om asaltat de valuri.

Şi adorm, legănat de zgomotele Parisului.[1]

Totul îmi confirmă de altfel că imaginea zgomotelor oceanice ale oraşului e în „natura lucrurilor“, că e o imagine adevărată, că e salutar să naturalizezi zgomotele pentru a le face mai puţin ostile. În treacăt, notez această nuanţă delicată a imaginii binefăcătoare în poezia tânără a timpurilor noastre. Yvonne Caroutch[2] aude zorile citadine când oraşul are „zvonuri de scoică goală“. Această imagine mă ajută, fiinţă matinală ce sunt, să mă trezesc uşor, natural. Toate imaginile sunt bune, cu condiţia să ştii să te serveşti de ele.

---

[1] Scrisesem această pagină când am citit în lucrarea lui Balzac, *Petites misères de la vie conjugale* (*Micile mizerii ale vieţii conjugale*), Éditions Formes et Reflets, 1952, t. 12, p. 1302): „Când casa ta tremură din toate mădularele şi se agită pe chila ei, te crezi ca un marinar legănat de zefir.“

[2] Yvonne Caroutch, *Veilleurs endormis* (*Străji adormite*), Éditions Debresse, p. 30.

Vom găsi foarte multe imagini despre oraşul-ocean. Să o notăm pe aceasta, care i se impune unui pictor. Courbet, închis la Sainte-Pélagie, avusese ideea de a reprezenta Parisul văzut de sub acoperişul închisorii, ne spune Pierre Courthion.[1] Courbet îi scrie unuia dintre prietenii săi: „Aş fi pictat asta în genul marinelor, cu un cer de o profunzime imensă, cu mişcările, casele, domurile lui simulând valurile tumultuoase ale oceanului…“

Urmând metoda noastră, am vrut să păstrăm coalescenţa imaginilor care nu se supun unei anatomii absolute. A trebuit să evocăm incidental cosmicitatea casei. Trebuie să revenim asupra acestui caracter. Acum, după ce am examinat verticalitatea casei onirice, trebuie să studiem, aşa cum anunţasem mai devreme, centrii de condensare, de intimitate unde se acumulează reveria.

VI

Trebuie mai întâi să căutăm în casa multiplă nişte centri de simplitate. Cum spune Baudelaire, într-un palat „nu e nici un colţ pentru intimitate“.

Dar simplitatea, uneori prea raţional predicată, nu e o sursă de onirism de mare putere. Trebuie să ajungem la primitivitatea refugiului. Şi, dincolo de situaţiile trăite, trebuie să descoperim situaţii visate. Dincolo de amintirile pozitive care sunt materiale pentru o psihologie pozitivă, trebuie să redeschidem câmpul imaginilor primitive care au fost poate centrii de fixare ai amintirilor rămase în memorie.

---

[1] Pierre Courthion,*Courbet raconte par lui-meme et par ses amis* (*Courbet povestit de el însuşi şi de prietenii săi*), Éditions. Cailler, 1948, t.1, p. 278. Generalul Valentin nu i-a permis lui Courbet să picteze Parisul-Ocean. El i-a trimis vorbă că „nu era la închisoare ca să se distreze“.

Se poate face demonstraţia primitivităţilor imaginare chiar pe acea făptură, solidă în memorie, care este casa natală.

De exemplu, chiar în casă, în încăperea familială, un visător al refugiului va visa întotdeauna la colibă, la cuib, la unghere în care ar vrea să se cuibărească precum un animal în vizuina lui. El trăieşte astfel într-un „dincolo“ de imaginile umane. Dacă fenomenologul ar ajunge să trăiască primitivitatea unor astfel de imagini, ar deplasa poate problemele legate de poezia casei. Vom găsi un exemplu foarte clar pentru această concentrare a bucuriei de a locui citind o admirabilă pagină din cartea în care Henri Bachelin povesteşte viaţa tatălui său.[1]

Casa copilăriei lui Henri Bachelin e simplă de tot. Este o casă rustică într-un orăşel din Morvan. Dar în ea, cu dependinţele ei ţărăneşti şi datorită muncii şi chibzuinţei tatălui, familia şi-a găsit un adăpost sigur şi fericit. În odaia luminată de lampa lângă care tatăl, muncitor cu ziua şi paracliser, citeşte seara vieţile sfinţilor, în această odaie îşi deapănă copilul reveria de primitivitate, o reverie pe care singurătatea o accentuează până la a se închipui trăind într-o colibă pierdută în pădure. Pentru un fenomenolog care caută rădăcinile funcţiei de locuire, pagina lui Henri Bachelin este un document de o mare puritate. Iată pasajul esenţial (p. 97):

> Erau ceasuri când, cu putere, v-o jur, cu toată puterea simţeam că suntem retraşi din orăşel, din Franţa şi din lume. Îmi făcea plăcere – îmi păstram senzaţiile pentru mine – să-mi închipui că trăim în mijlocul codrilor într-o colibă de cărbunari bine încălzită: aş fi vrut să aud lupii ascuţindu-şi ghearele pe pragul nostru de granit tare. Casa noastră îmi ţinea loc de colibă. Mă vedeam la adăpost de foame şi de frig. Dacă tresăream, era numai fiindcă mă simţeam bine.

Şi, evocându-l pe tatăl său, într-un roman scris numai la persoana a doua, Henri Bachelin adaugă: „Bine aşezat în scaunul meu, mă scăldam în sentimentul puterii tale.“

---

[1] Henri Bachelin, *Le serviteur,* ed. 6-a, Éditions Mercure de France, cu o frumoasă prefaţă de Rene Dumesnil, care spune viaţa şi opera romancierului uitat.

Astfel, scriitorul ne cheamă în centrul casei ca la un centru de forţă, într-o zonă de protecţie majoră. El îşi deapănă deplin acest „vis de colibă“ pe care îl cunosc foarte bine cei care iubesc imaginile legendare ale caselor primitive. Dar în majoritatea viselor noastre de colibă, dorim să trăim în altă parte, departe de casa înghesuită, departe de grijile citadine. Fugim cu gândul ca să căutăm un adevărat refugiu. Mai fericit decât visătorii de evadări îndepărtate, Bachelin găseşte chiar în casă rădăcina reveriei colibei. El nu trebuie decât să prelucreze puţin spectacolul odăii familiale, să asculte în liniştea veghei soba care duduie, în timp ce viscolul asediază casa, ca să ştie că în centrul casei, sub cercul de lumină al lămpii, trăieşte într-o casă rotundă, în coliba primitivă. Câte locuinţe cuprinse una într-alta nu am găsi dacă am conştientiza, în detaliile şi în ierarhia lor, toate imaginile prin care ne trăim reveriile de intimitate! Câte valori difuze am şti să concentrăm dacă ne-am trăi, cu toată sinceritatea, imaginile din reverii!

În pagina lui Bachelin, coliba apare ca rădăcina pivotantă a funcţiei de locuire. Ea e partea umană cea mai simplă, cea care nu are nevoie de ramificaţii ca să existe. E atât de simplă încât nu mai aparţine amintirilor, uneori prea bogate în imagini. Ea aparţine legendelor. Este un centru de legende. Zărind o lumină îndepărtată, pierdută în noapte, cine n-a visat la o căsuţă, cine n-a visat, încă şi mai prins de legende, la coliba pustnicului?

La hutte de l'ermite (Coliba pustnicului), iată o gravură *princeps*! Adevăratele imagini sunt *gravuri*. Imaginaţia le gravează în memoria noastră. Ele adâncesc amintirile trăite, deplasează aceste amintiri trăite pentru a face din ele amintiri ale imaginaţiei. Coliba pustnicului este o temă care nu are nevoie de variaţii. De la cea mai simplă evocare, „răsunetul fenomenologic“ şterge rezonanţele mediocre. Coliba pustnicului este o gravură care suferă de un exces de pitoresc. Ea trebuie să-şi primească adevărul de la intensitatea esenţei ei, esenţa verbului „a locui“. Imediat, coliba este singurătatea centrată. În peisajul legendelor nu există colibă pe care să o împartă mai mulţi. Geograful poate să ne aducă, din îndepărtatele sale

călătorii, fotografii cu sate alcătuite din colibe. Trecutul nostru de legende transcende tot ce a fost văzut, tot ce am trăit noi personal. Imaginea ne conduce. Mergem la singurătatea extremă. Pustnicul este *singur* înaintea lui Dumnezeu. Coliba pustnicului este antitipul mănăstirii. În jurul acestei singurătăţi centrate radiază un univers care meditează şi se roagă, un univers în afara universului. Coliba nu poate primi nici o bogăţie „din această lume“. Ea are o fericită intensitate de sărăcie. Coliba pustnicului este o glorificare a sărăciei. Din despuiere în despuiere, ea ne deschide accesul spre absolutul refugiului.

Această valorizare a unui centru de singurătate concentrată e atât de puternică, de primitivă şi de nediscutat, încât imaginea luminii îndepărtate serveşte ca referinţă pentru imagini mai puţin clar localizate. Ce se întâmplă când Henri-David Thoreau aude „cornul în inima pădurii“? Această „imagine“ cu centru nu prea bine determinat, această imagine sonoră care umple natura nocturnă îi sugerează o imagine de repaos şi încredere: „Sunetul acesta, – spune el – e la fel de prietenos ca opaiţul îndepărtat al pustnicului.[1] Iar pentru noi care ne amintim din ce vale intimă mai sună cornii de altădată, şi de ce acceptăm îndată prietenia comună dintre lumea sonoră trezită de corn şi lumea pustnicului luminată de opaiţul îndepărtat? Cum de au nişte imagini atât de rare în viaţă o asemenea putere asupra imaginaţiei?

Marile imagini au totodată şi o istorie şi o preistorie. Totdeauna ele sunt deopotrivă amintire şi legendă. Nu trăim niciodată imaginea în primă instanţă. Orice imagine mare are un fond oniric insondabil şi pe acest fond oniric trecutul personal îşi aşterne culorile particulare. Tot astfel, foarte târziu în cursul vieţii, ajungem să venerăm cu adevărat o imagine descoperindu-i rădăcinile dincolo de povestea fixată în memorie. Sub domnia imaginaţiei absolute, suntem tineri până foarte târziu. Trebuie să pierzi paradisul terestru pentru a trăi cu adevărat în el, pentru a-l trăi în realitatea imaginilor sale, în sublimarea absolută care

---

[1] Henry-David Thoreau, *Un philosophe dans les bois* (*Un filosof în codru*), trad. p. 50.

transcende orice pasiune. Un poet, meditând asupra vieţii unui mare poet, Victor-Émile Michelet meditând asupra operei lui Villiers de l'Isle-Adam, scrie: „Vai! Trebuie să înaintăm în vârstă ca să cucerim tinereţea, ca să o eliberăm de piedici, ca să trăim urmând elanul ei iniţial.“

Poezia ne dăruieşte nu atât nostalgia tinereţii, ceea ce ar fi vulgar, cât nostalgia exprimărilor de tinereţe. Ea ne oferă imaginile pe care ar fi trebuit să le imaginăm în „elanul iniţial“ al tinereţii. Imaginile *princeps,* gravurile simple, reveriile colibei sunt tot atâtea invitaţii să reîncepem să ne imaginăm. Ele ne restituie nişte popasuri de fiinţare, nişte case ale fiinţei, unde se concentrează o certitudine de a fi. Se pare că, locuind asemenea imagini, imagini atât de stabilizante, am reîncepe o altă viaţă, o viaţă care ar fi a noastră, până în adâncurile fiinţei. Contemplând astfel de imagini, citind imaginile din cartea lui Bachelin, *rumegăm primitivitate*. Tocmai prin această primitivitate restituită, dorită, trăită în imagini simple, un album de colibe ar fi un manual de exerciţii simple pentru fenomenologia imaginaţiei.

Pe urmele luminiţei îndepărtate din coliba pustnicului, simbol al omului care veghează, s-ar putea exploata un dosar considerabil cuprinzând documente literare care se referă la poezia casei, doar sub semnul lămpii aprinse la fereastră. Ar trebui să aşezăm această imagine în relaţie cu una dintre cele mai mari teoreme ale imaginaţiei universului luminii: *Tot ce străluceşte, vede.* Rimbaud a spus în câteva silabe această teoremă cosmică: *Sideful vede.*[1] Lampa veghează, deci supraveghează. Cu cât firul de lumină este mai îngust, cu atât e mai pătrunzătoare supravegherea.

Lampa de la fereastră e ochiul casei. Lampa, în regnul imaginaţiei, nu se aprinde niciodată afară. Ea este lumină închisă care nu poate decât să filtreze în afară. Un poem scris sub titlul *Emmuré* (*Ferecat*), începe astfel:

---

[1] Rimbaud, *Œuvres completes* (*Opere complete*) Éditions Du Grand-Chene, Lausanne, p. 321.

O lampă aprinsă în spatele ferestrei
Veghează în inima tainică a nopţii.

Câteva versuri mai încolo, poetul vorbeşte:

Despre privirea ferecată
Între cei patru pereţi de piatră.[1]

În cartea lui Henri Bosco, *Hyacinthe*, care, împreună cu o altă povestire, *Grădina lui Hyacinthe*, constituie unul dintre cele mai uimitoare romane psihice din vremea noastră, o lampă *aşteaptă* la fereastră. Prin ea toată casa aşteaptă. Lampa e semnul unei mari aşteptări.

Prin lumina din casa îndepărtată, casa vede, veghează, supraveghează, aşteaptă.

Când mă las în voia beţiei inversărilor dintre reverie şi realitate, îmi apare această imagine: casa îndepărtată şi lumina ei, asta e pentru mine, în faţa mea, casa care priveşte afară – a venit şi rândul ei! – prin gaura cheii. Da, e cineva în casa care veghează, un om lucrează acolo în timp ce eu visez, el e o existenţă încăpăţânată în vreme ce eu urmăresc vise frivole. Doar prin lumina ei, casa este umană. Ea vede ca un om. E un ochi deschis asupra nopţii.

Şi încă alte imagini fără sfârşit vin să înflorească poezia casei în noapte. Uneori ea străluceşte ca un licurici în iarbă, fiinţa cu lumină singuratică:

Vă voi vedea casele ca nişte licurici cuibăriţi între dealuri.[2]

Un alt poet numeşte casele ce strălucesc pe pământ „stele de iarbă“. Christiane Burucoa mai spune despre lampa din casa omului:

Stea prizonieră prinsă în îngheţul clipei.

---

[1] Christiane Barucoa, *Antée,* Cahiers de Rochefort, p. 5.
[2] Hélene Morange, *Asphodèles et pervenches,* Éditions Seghers, p. 29.

Pare că în astfel de imagini stelele din cer vin să locuiască pe pământ. Casele oamenilor formează constelaţii pe pământ.

Cu zece sate şi lumina lor, G.-E. Clancier fixează o constelaţie a Leviatanului pe pământ:

O noapte, zece sate, un munte
Un leviatan negru ţintuit în aur.[1]

Erich Neumann a studiat visul unui pacient care, privind din înălţimea unui turn, vedea stelele născându-se şi strălucind în pământ. Ele ieşeau din sânul pământului; în această obsesie, pământul nu era o simplă imagine a cerului înstelat. El era marea mumă producătoare a lumii, producătoare a nopţii şi a stelelor.[2] În visul pacientului său, Neumann desluşeşte arhetipul pământului-mamă, al acelei *Mutter-Erde*. Poezia vine, fireşte, dintr-o reverie care *insistă* mai puţin decât visul nocturn. E vorba doar de „îngheţul unei clipe". Dar documentul poetic nu e mai puţin indicativ. Un semn terestru este pus pe o făptură a cerului. Arheologia imaginilor este aşadar luminată de imaginea rapidă, de imaginea instantanee a poetului.

Am dat toate aceste dezvoltări unei imagini ce poate părea banală ca să arătăm că imaginile nu pot sta liniştite. Reveria poetică, spre deosebire de reveria de somnolenţă, nu adoarme niciodată. Ea trebuie mereu ca, pornind de la o imagine, să facă să radieze unde imaginare. Dar, oricât de cosmică ar deveni casa singuratică luminată de steaua lămpii sale, ea se impune totdeauna ca o singurătate: să dăm un ultim text care pune accentul pe această singurătate.

În *Fragmente dintr-un jurnal intim*, reprodus la începutul unei culegeri de scrisori ale lui Rilke[3], găsim următoarea scenă: Rilke şi doi dintre tovarăşii săi zăresc în noaptea adâncă „fereastra luminată a unei colibe îndepărtate, ultima colibă, cea

---

[1] G.-E. Clancier, *O voce,* Éditions Gallimard, p. 172.
[2] Erich Neumann, *Eranos-Jahrbuch,* 1955, pp. 40-41.
[3] Rilke, *Choix de Lettres* (*Culegere de scrisori*), Éditions Stock, 1934, p. 15.

care stă singură la orizont înainte de a se ajunge la ogoare şi mlaştini". Această imagine a unei singurătăţi simbolizate printr-o singură lumină mişcă inima poetului, îl emoţionează atât de profund, încât îl izolează de tovarăşii săi. Vorbind despre grupul celor trei prieteni, Rilke adaugă: „Cu toate că eram foarte aproape unul de altul, rămâneam trei oameni izolaţi care văd noaptea pentru întâia oară." O exprimare pe care n-o vom epuiza niciodată, fiindcă cea mai banală dintre imagini, o imagine pe care poetul a văzut-o cu siguranţă de sute de ori, capătă dintr-o dată semnul lui „întâia oară" şi îi transmite acest semn nopţii familiare. Nu putem oare spune că lumina venind de la un singuratic care veghează încăpăţânat capătă o putere de hipnotizare? Suntem hipnotizaţi de singurătate, hipnotizaţi de privirea casei singuratice. Între ea şi noi legătura e atât de strânsă, încât nu mai visăm decât la o casă singuratică în noapte!

O Licht im schlafenden Haus![1]

Cu ajutorul colibei, al luminii care veghează în zarea îndepărtată, am indicat sub forma sa cea mai simplificată condensarea de intimitate a refugiului. La începutul acestui capitol, încercasem mai întâi, dimpotrivă, să diferenţiem casa după verticalitatea ei. Trebuie acum, tot cu ajutorul unor documente literare circumstanţiate, să spunem mai bine valorile de protecţie ale casei împotriva forţelor care o asediază. După ce vom fi examinat această dialectică dinamică a casei şi a universului, vom examina câteva poeme în care casa constituie o întreagă lume.

---

[1] Richard von Schaukal, *Anthologie de la poésie allemande* (*Antologia poeziei germane*), Éditions Stock, II, p. 125.

Capitolul al doilea

CASĂ ŞI UNIVERS

„Când culmile cerului nostru se vor întâlni
Casa mea va avea un acoperiş.“

Paul Éluard

Arătam în capitolul precedent că există un sens în a spune că „citim o casă“, că „citim o odaie“, întrucât odaia şi casa sunt diagrame de psihologie care îi ghidează pe scriitori şi pe poeţi în analiza intimităţii. Vom porni la lectura lentă a câtorva case şi a câtorva odăi „scrise“ de mari scriitori.

I

Deşi în străfundul fiinţei sale e un citadin, Baudelaire simte sporirea valorii de intimitate când o casă e atacată de iarnă. În *Paradisurile artificiale* (p. 280), el spune fericirea lui Thomas de Quincey, închis în iarnă, citindu-l pe Kant, ajutat de idealismul opiului. Scena se petrece într-un *cottage*[1] din Ţara Galilor. „O locuinţă frumoasă nu face oare iarna mai poetică, şi iarna nu sporeşte oare poezia locuinţei? Albul *cottage* era *aşezat* în fundul unei *mici* văi *închise* între munţi *destul de înalţi*; părea *înfăşat* în arbuşti.“ Am subliniat cuvintele care, în această scurtă frază, aparţin imaginaţiei repaosului. Ce cadru, ce încadrare de linişte pentru un consumator de opiu care, citindu-l pe Kant, uneşte

[1] Cum distonează acest cuvânt, dulce pentru ochi, într-un text franţuzesc dacă-l pronunţăm englezeşte!

singurătatea visului cu singurătatea gândului! Putem desigur să citim pagina lui Baudelaire cum se citeşte o pagină uşoară, prea uşoară. Un critic literar ar putea chiar să se mire că marele poet s-a folosit cu atâta uşurinţă de imaginile banalităţii. Dar, citind această pagină prea simplă, acceptându-i reveriile de repaos pe care le sugerează, zăbovind asupra cuvintelor subliniate, ne cufundăm trup şi suflet, în linişte. Ne simţim aşezaţi în centrul de protecţie al casei, al dealului, „înfăşaţi“ şi noi în ţesăturile iernii.

Şi ne e cald, *fiindcă* afară e frig. Iar pentru a întregi acest „paradis artificial“ cufundat în iarnă, Baudelaire spune că visătorul cere o iarnă grea. „În fiecare an îi cere cerului atâta zăpadă, grindină şi îngheţ cât încape în el. Îi trebuie o iarnă canadiană, o iarnă rusească. Cuibul lui va fi atunci mai cald, mai dulce, mai iubit…[1] Asemenea lui Edgar Allan Poe, mare visător de perdele, Baudelaire mai cere şi „nişte perdele grele unduind până la podea“ ca să căptuşească locuinţa înconjurată de iarnă. În spatele perdelelor întunecate, zăpada pare mai albă. Totul se activează când se acumulează contradicţiile.

Baudelaire ne-a dat un tablou centrat; el ne-a purtat în centrul unei reverii pe care putem acum să ne-o însuşim. Îi vom adăuga desigur nişte trăsături personale. În *cottage*-ul lui Thomas de Quincey, evocat de Baudelaire, vom aşeza fiinţe din trecutul nostru. Căpătăm astfel beneficiul unei evocări fără supraîncărcare. Amintirile noastre cele mai personale pot veni să locuiască aici. Prin nu ştiu ce simpatie, descrierea lui Baudelaire şi-a pierdut banalitatea. Şi totdeauna e aşa: centrii de reverie bine determinaţi sunt mijloace de comunicare între oamenii visării, în acelaşi fel în care conceptele bine definite sunt mijloace de comunicare între oamenii gândirii.

În *Curiozităţi estetice* (p. 331), Baudelaire vorbeşte şi despre o pânză a lui Lavieille reprezentând „o căsuţă sărăcă-cioasă la marginea unei păduri“ iarna, în „anotimpul trist“. Şi totuşi: „Unele dintre efectele pe care Lavieille le-a redat adesea mi se par – spune Baudelaire – extrase din fericirea de iarnă.“

---

[1] Henri Bosco foarte bine tipul unei astfel de reverii în această scurtă formulă: „Când adăpostul e sigur, furtuna e bună.“

Iarna *evocată* este o întărire a bucuriei de a locui întrucât ţine numai de regnul imaginaţiei, iarna evocată aici sporeşte valoarea de locuire a casei.

Dacă ni s-ar cere să facem o expertiză a onirismului acelui *cottage* al lui Thomas de Quincey, retrăit de Baudelaire, am spune că acolo stăruie mirosul fad de opiu, o atmosferă de somnolenţă. Nimic nu ne vorbeşte despre vitejia zidurilor, despre curajul acoperişului. Casa nu luptă. S-ar spune că Baudelaire nu ştie să se închidă decât între perdele.

Absenţa luptei e adesea o caracteristică caselor în iarnă pe care le găsim în literatură. Dialectica universului şi a casei este aici prea simplă. Zăpada, în speţă, nimiceşte prea uşor lumea exterioară. Ea universalizează universul într-o singură tonalitate. Cu un singur cuvânt, cuvântul „zăpadă“, universul este exprimat şi suprimat pentru fiinţa adăpostită. În *Deşerturile dragostei*, şi Rimbaud spune: „Era ca o noapte de iarnă, cu o zăpadă de înăbuşit lumea.“

În orice caz, dincolo de casa locuită, cosmosul de iarnă e un cosmos simplificat. Este o non-casă în stilul în care metafizicianul vorbeşte de un non-eu. De la casă la non-casă se ordonează cu uşurinţă toate contradicţiile. În casă, totul se diferenţiază, se multiplică. De la iarnă, casa primeşte rezerve de intimitate, rafinamente de intimitate. În lumea din afara casei, zăpada şterge paşii, încurcă drumurile, înăbuşă zgomotele, stinge culorile. Se simte acţionând o negare cosmică prin universala albeaţă. Visătorul de casă ştie toate acestea, le simte, şi prin micşorarea de fiinţare a lumii exterioare cunoaşte o sporire în intensitate a tuturor valorilor intimităţii.

II

Dintre toate anotimpurile, iarna este cel mai bătrân. Ea dă vârstă amintirilor. Trimite la un îndelungat trecut. Sub zăpadă casa e bătrână. Casa pare că trăieşte înapoi în veacurile înde-

părtate. Sentimentul acesta e bine evocat de Bachelin în paginile în care iarna îşi arată toată ostilitatea[1].

> Erau seri, când, în casele vechi înconjurate de zăpadă şi de crivăţ, măreţelor poveşti, frumoasele legende pe care şi le transmit oamenii, capătă un sens concret şi devin susceptibile, pentru cine le adânceşte, de o aplicare imediată. Şi astfel, poate, unul din strămoşii noştri, mort la anul o mie, a putut să creadă în sfârşitul lumii.

Fiindcă poveştile nu sunt aici nişte basme cu zâne povestite de bunici; sunt poveşti de bărbaţi, poveşti care meditează asupra forţelor şi semnelor. În iernile acelea, spune în altă parte Bachelin (p. 58), „mi se pare că (sub mantaua vastului cămin) vechile legende trebuie să fi fost chiar mai bătrâne decât sunt astăzi." Aveau tocmai acea vechime a dramei cataclismelor, a cataclismelor ce pot să anunţe sfârşitul lumii.

Evocând acele seri de iarnă dramatică în casa părintească, Bachelin scrie (p. 104): „Când tovarăşii noştri de veghere plecau cu picioarele în zăpadă şi cu capul în rafale, mi se părea că s-ar duce foarte departe, în ţări necunoscute, cu bufniţe şi cu lupi. Eram tentat să le strig cum citisem în primele mele cărţi de istorie: Domnul să vă aibă în pază!"

Nu e oare izbitor că în sufletul unui copil simpla imagine a casei familiale sub zăpada troienită poate integra imagini ale anului o mie?

III

Să luăm acum un caz mai complex, un caz ce poate părea paradoxal. Îl luăm dintr-o pagină a lui Rilke.[2]

Pentru el, contrar tezei generale pe care o susţineam în capitolul precedent, furtuna este ofensivă mai ales în oraş, acolo

---

[1] Henri Bachelin, *Le serviteur,* p. 102.

[2] Rilke, *Lettres à une musicienne* (*Scrisori către o muziciană*), trad., p. 112.

cerul ne spune în mod răspicat mânia lui. La ţară, furtuna ne-ar fi mai puţin ostilă. Din punctul nostru de vedere, avem de-a face aici cu un paradox de cosmicitate. Dar, desigur, pagina rilkeană e frumoasă şi vom fi interesaţi să o comentăm.

Iată ce-i scrie Rilke „muzicienei“:

> Ştii tu că sunt speriat, în oraş, de uraganele astea nocturne? S-ar părea, nu-i aşa, că în trufia lor de elemente, le nici nu ne văd. În timp ce o casă singuratică la ţară pe aceasta o văd, o iau în braţele lor puternice şi astfel, o întăresc, încât acolo ai vrea să stai afară, în grădina care mugeşte, şi cel puţin stai la fereastră, şi-i aprobi pe bătrânii arbori înfuriaţi care se agită de parcă spiritul profeţilor ar fi în ei.

Pagina lui Rilke mi se pare, în stil fotografic, un „negativ“ al casei, o inversare a funcţiei de locuire. Furtuna vuieşte şi îndoaie copacii; Rilke, adăpostit în casă, ar vrea să fie *afară*, nu din nevoia de a se bucura de vânt şi de ploaie, ci în căutarea reveriei. Astfel, Rilke participă, simţim asta, la contra-mânia copacului atacat de furia vântului. Dar el nu participă la rezistenţa casei. Îşi pune încrederea în înţelepciunea uraganului, în clarviziunea fulgerului, în toate elementele care, în chiar furia lor, văd adăpostul omului şi se înţeleg între ele să-l cruţe.

Acest „negativ“ de imagine nu e însă mai puţin revelator. El este mărturia dinamismului de luptă cosmică. Rilke – care a dat despre asta multe dovezi şi ne vom referi adesea la ele – cunoaşte drama adăposturilor omeneşti. Oricare ar fi polul dialecticii în care se situează visătorul, fie el casa ori universul, dialectica se dinamizează. Casa şi universul nu sunt pur şi simplu două spaţii juxtapuse. Sub regimul imaginaţiei, ele se animă unul pe altul, avântându-se în reverii contrare. Chiar Rilke admite că încercările „întăresc“ vechea casă. Casa îşi capitalizează victoriile împotriva uraganului. Şi fiindcă într-o cercetare a imaginaţiei trebuie să depăşim domnia faptelor, ştim prea bine că suntem mai liniştiţi, mai în siguranţă în vechiul adăpost, în casa natală, decât în casa de pe stradă, unde nu locuim decât în trecere.

IV

În opoziţie cu „negativul“ examinat mai sus, să dăm exemplul unei pozitivităţi de adeziune totală la drama casei atacate de furtună.

Casa din *Malicroix*[1] se numeşte „La Redousse“. E construită pe o insulă din Camargue, nu departe de fluviul care mugeşte. E umilă. Pare slabă. Vom vedea cât curaj are.

Scriitorul pregăteşte furtuna pe mai multe pagini. O meteorologie poetică merge la sursele de unde se vor naşte mişcarea şi zgomotul. Cu câtă artă atinge scriitorul mai întâi absolutul tăcerii, imensitatea spaţiilor tăcerii!

> Nimic nu sugerează mai bine ca tăcerea sentimentul spaţiilor nemărginite. Am intrat în aceste spaţii. Zgomotele colorează întinderea şi îi dau un soi de trup sonor. Absenţa lor o lasă desăvârşit de pură şi în mijlocul tăcerii suntem cuprinşi de senzaţia de vast, de adânc, de nemărginit. Ea m-a năpădit şi, timp de câteva minute, m-am confundat cu această măreţie a păcii nocturne.
> Ea se impunea ca o fiinţă.
> Pacea avea un trup. Luat din noapte, făcut din noapte. Un trup real, un trup imobil.

În acest vast poem în proză vin să se aşeze pagini care au acelaşi progres al zvonurilor şi al temerilor ca şi stanţele Djinnilor la Victor Hugo. Dar aici scriitorul îşi ia răgazul de a arăta restrângerea spaţiului în centrul căruia casa va trăi ca o inimă îngrozită. Un soi de spaimă cosmică prevesteşte furtuna. Apoi toate gâtlejurile vântului se desfac. În curând, toate animalele uraganului dau glas. Ce bestiar al vântului am putea întocmi dacă am avea răgazul, nu numai din paginile pe care le invocăm, ci din toată opera lui Henri Bosco, analizându-i dinamologia furtunilor! Scriitorul ştie din instinct că toate agresiunile, fie că vin de la om sau de la lume, sunt animalice. Oricât de subtilă ar fi o agresiune venită de la om, oricât de indirectă, de camuflată, de construită ar fi, ea revelează nişte

---

[1] Henri BOSCO, *Malicroix*, p. 105 şi urm.

origini nerăscumpărate. Un mic filament animal trăieşte în orice ură cât de măruntă. Poetul-psiholog – sau psihologul-poet, dacă există aşa ceva – nu se poate înşela marcând cu un strigăt animal diferitele tipuri de agresiune. Şi, de asemenea, unul din teribilele semne distinctive ale omului este faptul că nu înţelege intuitiv forţele universului decât printr-o psihologie a furiei.

Şi împotriva acestei haite care se dezlănţuie treptat, casa devine adevărata făptură de o umanitate pură, fiinţa care se apără fără a avea niciodată răspunderea atacului. „La Redousse“ este Rezistenţa omului. Ea este *valoare umană*, măreţie a Omului.

Iată pagina centrală a rezistenţei omeneşti a casei în miezul furtunii (p. 115):

> Casa lupta vitejeşte. Ea se plânse mai întâi; cele mai rele rafale o atacară din toate părţile deodată, cu o ură distinctă şi cu asemenea urlete de furie, încât, în unele clipe, mă înfioram de spaimă. Dar ea ţinu piept. De la începutul furtunii vânturi turbate se înverşunaseră asupra acoperişului. Încercaseră să-l smulgă, să-i frângă şalele, să-l facă fărâme, să-l aspire. Dar el îşi rotunji spinarea şi se propti zdravăn în vechii stâlpi de susţinere. Atunci alte vânturi sosiră şi, năvălind jos, la pământ, izbiră în ziduri. Totul se îndoi sub lovitura impetuoasă, dar casa flexibilă, îndoindu-se, rezistă fiarei. Ea ţinea fără îndoială de solul insulei prin nişte rădăcini incasabile, de la care pereţii subţiri de trestie tencuită şi de scânduri îşi trageau o forţă supranaturală. Zadarnic erau insultate obloanele şi uşile, zadarnic se pronunţau ameninţări colosale, se trâmbiţa în cămin, făptura deja omenească în care-mi adăposteam corpul nu i-a cedat nimic furtunii. Casa se strânse în jurul meu, ca o lupoaică, şi în unele clipe îi simţeam mirosul coborându-mi matern până la inimă. În noaptea aceea, a fost într-adevăr mama mea.
> N-am avut-o decât pe ea ca să mă păzească şi să mă susţină. Eram singuri.

Vorbind despre maternitatea casei în cartea noastră, *Pământul şi reveriile repaosului*, citasem aceste două versuri imense ale lui Milosz, unde se unesc imaginile Mamei şi Casei:

Spun Mamă. Şi la tine mă gândesc, o, Casa mea!
Casă a frumoaselor veri întunecate din copilărie.
(Melancolie)

O imagine asemănătoare se impune recunoştinţei înduioşate a locuitorului din „La Redousse". Dar, aici, imaginea nu vine din nostalgia copilăriei. Ea e dată în actualitatea ei de protecţie. Dincolo chiar de o comunitate a tandreţei, aici avem de-a face cu o comunitate a forţei, o concentrare a două tipuri de curaj, a două rezistenţe. Ce imagine a concentrării de fiinţă este casa care, „strângându-se" în jurul locuitorului ei, apropiindu-şi zidurile, devine celula unui corp. Refugiul s-a contractat. Şi, devenind mai protector, a devenit exterior mai puternic. Din refugiu, a devenit redută. Căsuţa a devenit o fortăreaţă a curajului pentru singuraticul care, înlăuntru, trebuie să înveţe să-şi învingă frica. Un astfel de adăpost educă. Paginile lui Bosco se citesc ca o acumulare de rezerve de forţă în castelele interioare ale curajului. În casa devenită prin imaginaţie însuşi centrul unui ciclon, trebuie depăşite simplele impresii de reconfortare pe care le dă orice adăpost. Trebuie să participăm la drama cosmică susţinută de casa care luptă. Întreaga dramă din *Malicroix* este o încercare a singurătăţii. Locuitorul din „La Redousse" trebuie să domine singurătatea în casa de pe o insulă fără sat. Acolo trebuie să dobândească demnitatea singurătăţii atinsă de un strămoş pe care o mare nenorocire l-a făcut să se izoleze. El trebuie să fie singur, singur într-un cosmos care nu este cel al copilăriei lui. Om dintr-o rasă blândă şi fericită, el trebuie să-şi înalţe curajul, să înveţe curajul în faţa unui cosmos aspru, sărac, rece. Casa izolată vine să-i dea imagini puternice, adică sfaturi de rezistenţă.

Astfel, în faţa ostilităţii, a formelor animalice ale furtunii şi uraganului, valorile de protecţie şi de rezistenţă ale casei sunt transpuse în valori umane. Casa capătă energiile fizice şi morale ale unui corp omenesc. Ea îşi încovoaie spinarea, îşi încordează şalele. Sub rafale, se îndoaie când trebuie, sigură că se poate redresa la timp –, negând mereu înfrângerile trecătoare. O asemenea casă îl cheamă pe om la un eroism de cosmos. Ea este un instrument de înfruntat cosmosul. Metafizicile „omului aruncat în lume" ar putea să mediteze concret la casa aruncată pradă uraganului, înfruntând mânia cerului. Împotriva a tot şi a toate, casa ne ajută să spunem: voi fi un locuitor al lumii, în ciuda

lumii. Problema nu este numai o problemă de fiinţare, este una de energie şi prin urmare de contra-energie.

În această comunitate dinamică dintre om şi casă, în această rivalitate dinamică dintre casă şi univers, suntem departe de orice referire la simplele forme geometrice. Casa trăită nu e o cutie inertă. Spaţiul locuit transcende spaţiul geometric.

Transpunerea fiinţei casei în valori umane poate fi oare considerată ca o activitate metaforizează? În calitatea lor de metafore, un critic literar le-ar considera lesne ca excesive. Pe de altă parte, un psiholog pozitiv ar reduce imediat limbajul plin de imagini la realitatea psihologică a spaimei unui om închis în singurătatea lui, departe de orice ajutor omenesc. Dar fenomenologia imaginaţiei nu poate fi satisfăcută de o reducţie care face din imagini nişte mijloace subalterne de expresie: fenomenologia imaginaţiei cere ca imaginile să fie trăite direct, ca imaginile să fie luate ca evenimente subite ale vieţii. Când imaginea e nouă, lumea e nouă.

Iar în lectura pusă în viaţă, orice pasivitate dispare dacă încercăm să conştientizăm actele creatoare ale poetului exprimând lumea, o lume ce se deschide reveriilor noastre. În romanul lui Henri Bosco, *Malicroix*, lumea lucrează asupra omului singuratic mai mult decât ar putea-o face personajele. Dacă s-ar scoate din roman toate poemele în proză pe care le conţine, n-ar mai rămâne decât problema unei moşteniri, un duel între notar şi moştenitor. În schimb, ce câştig pentru un psiholog al imaginaţiei dacă lecturii „sociale“ i se adaugă lectura „cosmică“! El îşi dă foarte bine seama că pe om îl formează cosmosul, că acesta îl transformă pe un om de la deal într-un om al insulei şi al fluviului. Îşi dă seama că pe om îl remodelează casa.

Cu casa trăită de poet, suntem astfel conduşi într-un punct sensibil al antropo-cosmologiei. Aşadar, casa este într-adevăr un instrument de topo-analiză. Un instrument foarte eficace, tocmai fiindcă e greu de folosit. Pe scurt, discutarea tezelor noastre este plasată pe un teren care ne e defavorabil. Într-adevăr, la prima vedere, casa este întâi un obiect cu o geometrie puternică. Suntem tentaţi să o analizăm raţional. Realitatea ei primă este vizibilă şi tangibilă. Ea este făcută din

elemente solide bine tăiate, din grinzi bine îmbinate. În ea –, linia dreaptă este dominantă. Firul cu plumb a pus asupra ei pecetea înţelepciunii şi a echilibrului său.[1] Un astfel de obiect geometric ar trebui să reziste unor metafore care întâmpină corpul omenesc, sufletul omenesc. Dar transpunerea în uman se face imediat, de îndată ce luăm casa ca pe un spaţiu de reconfortare şi de intimitate, ca pe un spaţiu care trebuie să condenseze şi să apere intimitatea. Atunci se deschide, în afara oricărei raţionalităţi, câmpul onirismului. Citind şi recitind *Malicroix*, aud păşind pe acoperişul de la „La Redousse“, „copita de fier a visului“, cum spune Pierre-Jean Jouve.

Dar complexul realitate-vis nu e niciodată definitiv rezolvat. Chiar când se apucă să trăiască omeneşte, casa nu-şi pierde toată „obiectivitatea“. Trebuie să examinăm mai îndeaproape cum se prezintă, într-o geometrie visătoare, casele din trecut, casele în care mergem să regăsim, în reveriile noastre, intimitatea trecutului. Neîncetat, trebuie să studiem cum, blânda materie a intimităţii, îşi regăseşte, prin intermediul casei forma pe care o avea atunci când închidea în ea căldura dintâi:

Şi casa cea veche
Simt căldura ei roşietică
Vine de la simţuri spre minte.[2]

V

Mai întâi, putem desena casele acestea vechi, le putem da prin urmare o *reprezentare* care are toate caracteristicele unei

---

[1] De fapt, trebuie să notăm că termenul *casă* nu figurează în indexul foarte minuţios alcătuit, prezent în noua ediţie a cărţii lui C.-G. Jung, *Métamorphose de l'âme et de ses symboles* (*Metamorfoza sufletului şi simbolurilor sale*), trad. Yves le Lay.

[2] Jean Wahl, *Poèmes,* p. 23.

copii a realului. Un astfel de desen obiectiv, detaşat de orice reverie, este un document dur şi stabil care marchează o biografie.

Dar această reprezentare din exterior, dacă manifestă cumva o calitate artistică a desenului, un talent de reprezentare, iată cum devine insistentă, îmbietoare, şi iată cum simpla apreciere a unui lucru bine redat, bine făcut, se continuă în contemplaţie şi în reverie. Reveria se întoarce să locuiască în desenul exact. Reprezentarea unei case nu-l lasă multă vreme indiferent pe visător.

Adeseori îmi spuneam, cu mult înainte de vremea când mă apucasem să-i citesc în fiecare zi pe poeţi, că mi-ar plăcea să locuiesc într-o casă ca acelea pe care le vezi în gravuri. Casa cu linii groase, casa dintr-o pirogravură era pentru mine şi mai grăitoare. Mie mi se pare că pirogravurile pretind simplitate. Prin ele reveria mea locuia în casa esenţială.

Am fost mirat să găsesc urmele acestor reverii naive, despre care credeam că-mi aparţin, în lecturile ulterioare.

André Lafon scrisese în 1913:

Visez la un cămin, o casă scundă cu ferestre
Înalte, cu trei trepte tocite, netede şi înverzite
…………………………………………………….
Cămin sărăcăcios şi tainic precum o stampă veche
Ce trăieşte doar în mine, unde mă întorc uneori
Să mă aşez ca să uit ziua cenuşie şi ploaia. [1]

Atâtea alte poeme ale lui André Lafon sunt scrise sub semnul „casei sărăcăcioase“! În „stampele“ literare pe care le zugrăveşte el, casa îl primeşte pe cititor ca pe un oaspete. O îndrăzneală în plus – şi cititorul ar lua dalta în mână ca să-şi graveze lectura.

Tipurile de gravuri ajung să precizeze tipuri de casă. Annie Duthil scrie astfel:

---

[1] André Lafon, *Poésies, Le rêve d'un logis* (*Poezii, Visul unui cămin*), p. 91.

Sunt într-o casă de stampe japoneze.
Soarele este peste tot, căci totul este transparent.

Există case luminoase în care, în toate anotimpurile, locuieşte vara. Ele sunt făcute numai din ferestre

Nu este el însuşi locuitor al unor stampe, poetul care spune:

Cine nu are în fundul inimii
Un castel Elsinor întunecat
………………………………
Asemenea oamenilor din trecut
Construim în noi înşine piatră
Cu piatră un mare castel cu stafii.[1]

În acest fel, îmi găsesc reconfortarea în desenele lecturilor mele. Mă duc să locuiesc în „gravurile literare“ pe care mi le oferă poeţii. Cu cât e mai simplă casa din gravură, cu atât mai mult îmi pune la lucru imaginaţia mea de locuitor. Ea nu rămâne o „reprezentare“. Liniile ei sunt *puternice*. Adăpostul *îmi dă puteri*. El cere să fie locuit *cu simplitate,* în deplina *securitate* pe care o dă *simplitatea.* Casa gravată deşteaptă în mine *sensul colibei*; în ea retrăiesc *forţa de privire* pe care o are *ferestruica.* Şi iată! Dacă spun cu sinceritate imaginea, iată că simt nevoia să subliniez. *A sublinia* nu este oare *a grava* scriind?

VI

Uneori, casa creşte, se extinde. E nevoie de o elasticitate mai mare în reverie, de o reverie mai neprecis desenată, pentru a o locui.

---

[1] Annie Duthil, *La pêcheuse d'absolu* (*Pescuitoarea de absolut*), Éditions Seghers, p. 20.

> Casa mea, spune Georges Spyridaki este diafană, dar nu e de sticlă. Mai curând de natura aburului. Pereţii ei se condensează şi se destind după dorinţa mea. Câteodată îi strâng în jurul meu ca pe o armură de izolare… Dar, alteori, las pereţii casei mele să se răsfeţe în spaţiul lor propriu, care e extensibilitatea infinită.[1]

Casa lui Spyridaki respiră. Ea e veşmânt-armură şi se extinde apoi la infinit. Adică trăim în ea rând pe rând în siguranţă şi în aventură. Ea este celulă şi este lume. Geometria e transcendată.

A da irealitate imaginii legate de o puternică realitate ne aşază în bătaia poeziei. Unele texte ale lui René Cazelles ne vor spune această expansiune dacă acceptăm să mergem să locuim imaginile poetului. El scrie, din inima Provence-i sale, ţinutul contururilor celor mai clare[2]:

> Casa de negăsit unde respiră această floare a lavei, unde se nasc furtunile, extenuanta fericire, când voi conteni să o caut? […]
> Simetria o dată distrusă, să fii prada vânturilor. […]
> Casa mea aş vrea-o asemănătoare cu cea a vântului de mare, fremătând de pescăruşi.

Astfel, o imensă casă cosmică se află potenţial în orice vis despre casă. Din centrul ei radiază vânturile, iar pe ferestrele ei ies pescăruşii. O casă atât de dinamică îi permite poetului să locuiască universul. Sau, altfel spus, universul vine să locuiască în casa lui.

Uneori, într-un moment de repaos, poetul revine în centrul locuinţei sale (p. 29):

Totul respiră din nou
Faţa de masă e albă.

---

[1] Georges Spyridaki, *Mort lucide* (*Moarte lucidă*), Éditions Seghers, p. 35.

[2] René Cazelles, *De terre et d'envolée* (*Despre pământ şi despre zbor*), Éditions G.L.M., 1953, p. 23 şi p. 36.

Faţa de masă, o mână de albeaţă, a fost de-ajuns pentru a ancora casa în centrul ei.

Casele literare ale lui Georges Spyridaki şi René Cazelles sunt adăposturi ale imensităţii. Pereţii au luat vacanţă. În astfel de case te vindeci de claustrofobie. Există ceasuri când e salutar să mergi să le locuieşti.

Imaginea acestor case care integrează vântul, care aspiră la o uşurătate aeriană, care poartă pe copacul ciudatei lor creşteri un cuib gata să-şi ia zborul, o asemenea imagine un spirit pozitiv, realist ar putea s-o refuze. În ceea ce priveşte o teză generală despre imaginaţie, ea e preţioasă fiindcă e atinsă, fără ca aparent poetul să o ştie, de chemarea contrariilor care dinamizează marile arhetipuri. Erich Neumann, într-un articol din *Eranos*[1] a arătat că orice fiinţă puternic pământească – şi casa este o fiinţă foarte pământească – ar înregistra totuşi chemările unei lumi aeriene, ale unei lumi celeste. Casei bine înrădăcinate îi place să aibă o ramură sensibilă la vânt, un pod cu zvonuri de frunziş. Tot la un asemenea pod se gândea un poet scriind:

Pe scara arborilor
Ne suim.[2]

Dacă dintr-o casă facem un poem, nu rareori cele mai intense contradicţii vin, cum ar spune filosoful, să ne trezească din somnul nostru întru concepte şi să ne elibereze de geometriile noastre utilitare. În pagina lui René Cazelles, ţinta dialecticii imaginare este soliditatea. Acolo se respiră imposibilul miros de lavă, granitul are aripi. Invers, vântul brusc e tare ca o grindă. Casa îşi cucereşte partea ei de cer. Are drept terasă întregul cer.

---

[1] Erich Neumann, *Die Bedeutung des Erdarchetyps fur die Neuzeit, loc. cit.*, p. 12.

[2] Claude Hartmann, *Nocturnes*, Éditions La Galere.

Dar comentariul nostru devine prea precis. El acceptă uşor dialectici parţiale despre diferitele caracteristici ale casei. Continuându-l, am sparge în bucăţi unitatea arhetipului. Întotdeauna se întâmplă aşa. E mai bine să lăsăm ambivalenţele arhetipurilor învăluite în valoarea lor dominantă. Iată de ce poetul va fi totdeauna mai sugestiv decât filosoful. El are tocmai dreptul de a fi sugestiv. Atunci, conform dinamismului care aparţine sugestiei, cititorul poate să meargă mai departe, prea departe. Citind şi recitind poemul lui René Cazelles, o dată acceptată ţâşnirea imaginii, ştim că putem zăbovi nu numai în înălţimea casei, ci într-o supra-înălţime. Îmi place să exersez această supra-înălţare pe multe imagini. Înălţimea imaginii casei este repliată în reprezentarea solidă. Când poetul o despătureşte, o întinde, ea se oferă sub un aspect fenomenologic foarte pur. Conştiinţa „se înalţă" cu ocazia unei imagini care în mod obişnuit „odihneşte". Imaginea nu mai e descriptivă, ea este hotărît inspirativă.

Ciudată situaţie: spaţiile pe care le iubim nu vor totdeauna să stea închise! Ele se desfăşoară. S-ar zice că ele se transportă cu uşurinţă în altă parte, în alte timpuri, în planuri diferite de visuri şi de amintiri.

Cum să nu profite fiecare cititor de ubicuitatea unui poem ca acesta:

O casă ridicată în inimă
Catedrala mea de tăcere
Reluată în vis în fiecare dimineaţă
Şi părăsită în fiecare seară
O casă acoperită de zorii zilei
Deschisă vântului tinereţii mele.[1]

Această „casă" e un soi de casă uşoară care se deplasează, pentru mine, pe adierile timpului. Este într-adevăr deschisă

---

[1] Jean Laroche, *Mémoire d'été* (*Memorie de vară*), Éditions Cahiers de Rochefort, p. 9.

vântului unor alte timpuri. S-ar zice că poate să ne primească în toate dimineţile vieţii noastre ca să ne dea încredere în viaţă. De versurile lui Jean Laroche apropii, în reveriile mele, pagina în care René Char[1] visează „în camera devenită uşoară şi care desfăşura treptat marile spaţii ale călătoriei". Dacă Creatorul l-ar asculta pe Poet, ar crea broasca ţestoasă zburătoare care ar duce în albastrul cerului marile securităţi ale pământului.

Oare mai trebuie o dovadă pentru aceste case uşoare? Într-un poem care are ca titlu *Casa vântului*, Louis Guillaume visează astfel[2]:

Multă vreme te-am construit, o casă!
La fiecare amintire transportam pietre
De pe malul râului pe coama zidurilor
Şi vedeam, stuf clocit de anotimpuri
Acoperişul tău schimbător ca marea
Dansând pe fondul norilor
Cu care îşi amesteca fumurile

Casă de vânt sălaş pe care o suflare îl ştergea.

Poate părea curios că acumulăm atâtea exemple. Un spirit realist e hotărît: „Aceasta nu stă în picioare! Nu e decât vană şi inconsistentă poezie, o poezie care nu mai ţine nici măcar de realitate". Pentru omul pozitiv, tot ce este ireal se aseamănă, formele fiind scufundate şi înecate în irealitate. Numai casele reale ar putea avea o individualitate.

Dar un visător de case vede case peste tot. Totul îi e sămânţă pentru vise de locuinţă. Jean Laroche mai spune:

Bujorul acesta e o casă vagă
Unde fiecare regăseşte noaptea.

---

[1] René Char, *Fureur et mystère* (*Turbare şi mister*), p. 41.

[2] Louis Guillaume, *Noir comme la mer* (*Negru ca marea*), Éditions Les Lettres, p. 60.

Bujorul nu închide oare în noaptea lui roşie o insectă adormită:

Orice caliciu e locuinţă.

Un alt poet face din această locuinţă un sălaş de eternitate:

Bujori şi maci paradisuri tăcute!

– scrie Jean Jean Bourdeillette într-un vers de infinit[1]:

Când ai visat atâta în căuşul unei flori, îţi aminteşti altfel în casa pierdută, dizolvată în apele trecutului. Cine va putea citi fără să intre într-un vis fără sfârşit aceste patru versuri:

Odaia moare miere şi tei
Unde sertarele se deschiseră îndoliate
Casa se amestecă cu moartea
Într-o oglindă care se înnegreşte.[2]

VI

Dacă trecem de la aceste imagini luminoase la nişte imagini care insistă, care ne obligă să ne amintim mai adânc în trecut, poeţii ne sunt maeştrii. Cu ce putere ne dovedesc ei că în noi trăiesc casele pierdute pentru totdeauna! În noi, ele insistă să trăiască, de parcă ar aştepta de la noi un supliment de fiinţă. Ce bine, ce mult mai bine am locui acum casa! Ce vie posibilitate de fiinţare capătă deodată vechile noastre amintiri! Judecăm trecutul. Un soi de remuşcare de a nu fi trăit destul de profund în vechea casă ni se strecoară în suflet, urcă din trecut, ne copleşeşte. Rilke spune acest regret sfâşietor în versuri de

---

[1] Jean Bourdeillette, *Les Étoiles dans la main* (*Cu stelele în mână*), Éditions Seghers, p. 48.

[2] P. 28, vezi şi p. 64, evocarea casei pierdute.

neuitat, în versuri care devin într-un mod dureros ale noastre, nu atât în expresia lor, cât într-o dramă a sentimentului profund:[1]

O nostalgie a locurilor ce nu erau
Destul de iubite în ceasul trecător
Cât aş vrea să le redau de departe
Gestul uitat, fapta suplimentară.

De ce ne-am săturat aşa de repede de fericirea de a locui sălaşul? De ce n-am făcut să dureze ceasurile trecătoare? Ceva care e mai mult decât realitatea i-a lipsit realităţii. În casă nu am visat destul. Şi fiindcă prin reverie o putem regăsi, legătura se face greu. Faptele ne încarcă memoria. Am vrea, dincolo de amintirile mereu repetate, să ne retrăim impresiile abolite şi visele care ne făceau să credem în fericire:

Unde te-am pierdut, imageria mea călcată în picioare? – spune poetul.[2]

Astfel, dacă păstrăm în memorie câte ceva din vis, dacă depăşim colecţia amintirilor precise, casa pierdută în noaptea timpurilor iese din umbră, bucată cu bucată. Nu facem nimic ca s-o reorganizăm. Fiinţa ei ni se restituie pornind de la intimitatea ei, în blândeţea şi imprecizia vieţii interioare. Ceva fluid pare că ne reuneşte amintirile. Ne topim în acest fluid al trecutului. Rilke a cunoscut această intimitate de fuziune. El spune această topire a fiinţei în casa pierdută:

> N-am mai revăzut niciodată apoi acea locuinţă ciudată. Aşa cum o regăsesc în amintirea mea de copil, nu este o clădire; e toată topită şi repartizată în mine: aici o odaie, dincolo o odaie, aici un capăt de coridor care nu uneşte cele două odăi, ci e păstrat în mine ca un fragment. Totul e răspândit în mine, camerele, scările care coborau cu o încetineală atât de ceremonioasă, alte scări, cuşti strâmte

[1] Rilke, *Vergers* (*Livezi*), XLI.
[2] André de Richaud, *Le droit d'asile* (*Dreptul la azil*), Éditions Seghers, p. 26.

urcând în spirală, în întunecimea cărora înaintai ca sângele în vine[1].

Astfel, visele coboară uneori atât de adânc într-un trecut nedefinit, într-un trecut debarasat de datele lui, încât amintirile clare ale casei natale par să se desprindă de noi. Visele acestea ne uimesc reveria. Ajungem să ne îndoim că am trăit unde am trăit. Trecutul nostru este undeva în altă parte şi o anume irealitate impregnează locurile şi timpurile. Se pare că ne aflăm în limburile fiinţei. Iar poetul şi gânditorul se găsesc să scrie pagini pe marginea cărora un metafizician al fiinţei ar avea mult de câştigat în meditaţie. Iată, de exemplu, o pagină de metafizică concretă care, acoperind cu reverii amintirea unei case natale, ne introduce în locurile nu prea bine definite, nu prea bine situate, ale fiinţei, unde ne cuprinde o uimire de a fi: William Goyen scrie:

Când te gândeşti că poţi să vii pe lume într-un loc pe care la început nici nu ştii să-l numeşti, pe care-l vezi pentru prima oară, şi că în locul ăsta anonim, necunoscut, poţi să creşti, să circuli până când ajungi să-i cunoşti numele, să-l pronunţi cu dragoste, să-l numeşti cămin, unde îţi înfigi rădăcinile, să-ţi adăposteşti în el iubirile, astfel încât, de câte ori vorbeşti despre el, o faci ca îndrăgostiţii, în cântări nostalgice, în poeme năpădite de dorinţă![2]

Terenul unde întâmplarea a semănat planta umană nu era nimic. Şi pe fondul acesta de neant cresc valorile umane! Invers, dacă, dincolo de amintiri, mergi până în fundul viselor, în această pre-memorie, pare că neantul mângâie fiinţa, pătrunde fiinţa, dezleagă blând legăturile fiinţei. Ne întrebăm: fost-a oare ce a fost? Au avut faptele *valoarea* pe care le-o dă memoria? Memoria îndepărtată nu-şi aminteşte de ele decât dându-le o valoare, o aureolă de fericire. O dată valoarea ştearsă, faptele nu mai ţin. Au fost oare? O irealitate se infil-

---

[1] Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* (*Caietele lui Malte Laurids Brigge*), trad. p. 33.

[2] William Goyen, *La maison d'haleine* (*Casa de răsuflare*), trad. Coindreau, p. 67.

trează în realitatea amintirilor care sunt la graniţa istoriei noastre personale şi a unei preistorii nedefinite, exact în punctul în care casa natală, după noi, vine să se nască în noi. Fiindcă înainte de noi – ne face să înţelegem Goyen – ea era cât se poate de anonimă. Era un loc pierdut în lume. Astfel, în pragul spaţiului nostru, înainte de epoca vremii noastre, domneşte un cutremur de luări de fiinţă (*prises d'être*) şi de pierderi de fiinţă (*pertes d'être*). Şi toată realitatea amintirii devine fantomatică.

Dar această irealitate formulată în visele amintirii nu răzbate oare până la visătorul ce stă faţă în faţă cu lucrurile cele mai solide, cu casa de piatră către care, visând la lume, visătorul se întoarce seara? William Goyen cunoaşte această irealitate a realului (*loc. cit.*, p. 88):

> Iată deci pentru ce, de atâtea ori, când te întorceai singur, urmând poteca sub un văl de ploaie, casa părea că se înalţă pe cea mai diafană dintre pânze, un voal ţesut dintr-o răsuflare de-a ta. Şi te gândeai atunci că poate casa născută din munca dulgherilor nu există, că poate niciodată nu a existat, că nu e decât o închipuire creată de răsuflarea ta şi că tu, care ai suflat-o, poţi, tot cu o răsuflare, să o nimiceşti.

Într-o asemenea pagină, imaginaţia, memoria, percepţia îşi schimbă între ele funcţiile. Imaginea se stabileşte într-o cooperare a realului cu irealul, prin concursul funcţiei realului şi al funcţiei irealului. Pentru a studia nu această alternativă a contrariilor, ci fuziunea contrariilor, instrumentele dialecticii logice ar fi cu totul inoperante. Ele ar face anatomia unui lucru viu. Dar casa, dacă este o valoare vie, trebuie să integreze o irealitate. Trebuie ca toate valorile să tremure. O valoare care nu tremură este o valoare moartă.

Când vin să se întâlnească două imagini singulare, opere a doi poeţi care îşi urmează separat reveria, se pare că ele se întăresc una pe cealaltă. Convergenţa aceasta a două imagini excepţionale constituie, într-un fel, o verificare a anchetei fenomenologice. Imaginea îşi pierde din gratuitate. Jocul liber

al imaginaţiei nu mai este o anarhie. Să apropiem aşadar de imaginea din *Casa de răsuflare* a lui William Goyen o imagine pe care am citat-o deja în cartea noastră, *Pământul şi reveriile repaosului* (p. 96), imagine pe care nu am ştiut s-o înrudim.

Pierre Seghers scrie:

O casă unde mă duc singur chemând
Un nume pe care mi-l întorc tăcerea şi zidurile
O casă ciudată care stă în vocea mea
Şi pe care o locuieşte vântul.
O inventez, mâinile mele desenează un nor
O corabie de cer mare deasupra pădurilor
O negură ce se risipeşte şi dispare
Ca în jocul cu imagini.[1]

Pentru a clădi mai bine această casă în negură, în adiere, ar trebui, spune poetul,

…Un glas mai tare şi tămâia
Albastră a inimii şi a cuvintelor.

Ca şi casa de răsuflare, casa adierii şi a glasului este o valoare ce tremură la limita dintre real şi ireal. Desigur, un spirit realist ar rămâne dincoace de această regiune a tremurului. Dar cel care citeşte poemele cu bucuria de a imagina va însemna cu o piatră albă ziua în care poate auzi pe două registre ecourile casei pierdute. Pentru cel care ştie să asculte casa din trecut, nu este ea o geometrie de ecouri? Glasurile, glasul trecutului răsună altfel în sala cea mare şi în odaia cea mică. Altfel răsună şi chemările de pe scară. În ordinea amintirilor dificile, mult dincolo de geometriile desenului, trebuie să regăsim tonalitatea luminii, apoi vin blândele mirosuri care persistă în camerele

---

[1] Pierre Seghers, *Le domaine public* (*Domeniul public*), p. 70. Continuăm citatul pe care îl dădeam în 1948, căci imaginaţia noastră de cititor este încurajată de reveriile pe care le-am primit din cartea lui William Goyen.

goale, punând o pecete aeriană pe fiecare dintre odăile casei din amintire. Este oare posibil, încă şi mai departe, să se restituie nu doar timbrul vocilor, „inflexiunea glasurilor dragi care au tăcut“, ci şi rezonanţa tuturor odăilor din casa sonoră? În această extremă persistenţă a amintirilor, numai poeţilor le putem cere documente de psihologie rafinată.

VII

Uneori, casa viitorului e mai solidă, mai clară, mai vastă decât toate casele din trecut. Invers lucrează în raport cu casa natală imaginea *casei visate*. Târziu în viaţă, cu un curaj invincibil, mai spunem încă: voi face ceea ce nu s-a făcut. Voi construi casa. Casa aceasta visată poate fi un simplu vis de proprietar, un concentrat a tot ce este socotit comod, confortabil, sănătos, solid, respectiv demn de dorit pentru ceilalţi. Casa trebuie atunci să satisfacă şi orgoliul şi raţiunea, termeni ireconciliabili. Dacă aceste vise trebuie să se realizeze, ele ies din domeniul anchetei noastre. Intră în domeniul psihologiei proiectelor. Dar am precizat de multe ori că proiectul este pentru noi un onirism cu proiecţie mică. În el spiritul se desfăşoară, dar sufletul nu-şi află lărgimea de viaţă. Poate că e bine să păstrăm câteva vise despre o casă pe care o vom locui mai târziu, tot mai târziu, atât de târziu că nu vom avea timp să o realizăm. O casă care ar fi una *finală*, simetrică faţă de casa *natală*, ar pregăti gânduri şi nu vise, gânduri grave, gânduri triste. E mai bine să trăieşti în provizoriu decât în definitiv.

Iată o anecdotă plină de învăţăminte.

E povestită de Compenon, care discuta despre poezie cu poetul Ducis:

Când ajunserăm la micile poeme pe care el le adresează *locuinţei sale, straturilor de flori, grădinii de zarzavat, crângului, cavoului său*…, nu mă putui împiedica să-i atrag atenţia râzând că, peste o sută de ani, risca să supună la grele chinuri mintea comentatorilor. Începu să râdă şi îmi povesti cum, neîmplinindu-i-se dorinţa din tinereţe de a avea o casă la ţară cu o mică grădină, luase hotărîrea, la şaptezeci de ani, să şi le dăruiască singur, prin propria-i autoritate de poet, fără să cheltuiască nici un ban. Mai întâi începuse cu casa, apoi crescându-i gustul de posesiune, adăugase *grădina*, apoi, *crângul* etc. Toate nu existau decât în imaginaţia lui, dar era destul pentru ca aceste mici posesiuni himerice să aibă realitate în ochii lui. Vorbea şi se bucura de ele ca de nişte lucruri adevărate, iar imaginaţia lui avea o asemenea putere că nu m-aş fi mirat ca, la îngheţurile din lunile aprilie sau mai, să-i surprind un sentiment de îngrijorare pentru via lui din Marly.
În legătură cu acestea, îmi povesti că un provincial cinstit şi cumsecade, citind în ziare unele dintre bucăţile în care-şi cântă micile sale domenii, îi scrisese ca să-şi ofere serviciile în calitate de administrator, cerându-i doar locuinţă şi onorariul pe care-l va crede de cuviinţă.

A locui pretutindeni, dar nicăieri închis, aceasta e deviza visătorului de locuinţe. În casa finală, ca şi în casa mea reală, reveria de a locui e respinsă brutal. Trebuie totdeauna să laşi deschisă o reverie de altundeva.

Ce frumos exerciţiu al funcţiei de a locui casa visată devine atunci călătoria cu trenul! O astfel de călătorie derulează un film de case visate, acceptate, refuzate… Fără ca niciodată, ca în automobil, să fii tentat să te opreşti. Eşti în plină reverie cu salutara interdicţie de *a verifica*. Fiindcă mă tem ca acest fel de a călători să nu fie doar o blândă manie personală, iată un text:

În faţa tuturor caselor singuratice pe care le întâlnesc la ţară, îmi spun – scrie Henry-David Thoreau, că aş putea, satisfăcut, să-mi petrec viaţa acolo, fiindcă le văd în avantajul lor, fără inconveniente. Încă nu mi-am adus acolo gândurile mele plicticoase şi obiceiurile mele prozaice, aşa încât n-am stricat peisajul.[1]

[1] Henry-David Thoreau, *Un philosophe dans les bois* (*Un filosof în pădure*), trad. R. Michaud şi S. David, pp. 60 şi 80.

Şi, mai departe, Thoreau le spune în gând fericiţilor proprietari ai caselor întâlnite: „Nu cer decât ochi care să vadă ceea ce voi."

George Sand spune că oamenii pot fi clasificaţi după cum aspiră să trăiască: într-o colibă sau într-un palat. Dar chestiunea e mai complexă: cine are castel visează colibă, cine are colibă visează palat. Mai mult decât atât, avem fiecare ceasurile noastre de colibă şi ceasurile noastre de palat. Coborâm să locuim lângă pământ, pe solul colibei şi, pe urmă, în niscai castele din Spania, am vrea să dominăm orizontul. Iar când lectura ne-a dat atâtea locuri locuite, ştim să facem să răsune în noi dialectica colibei şi a castelului. Un mare poet a trăit-o. În *Les féeries intérieures* (*Feeriile interioare*) de Saint-Pol Roux, vom găsi două poveşti pe care e suficient să le apropiem ca să avem două Bretanii, ca să dublăm lumea. De la o lume la alta, de la un sălaş la altul, vin şi se întorc visele. Prima poveste are ca titlu: *Adieux à la chaumière* (*Adio colibei)* (p. 205); cea de a doua: *Le châtelain et la paysan* (*Castelanul şi ţăranul)* (p. 359).

Iată sosirea în colibă. Ea îşi deschide îndată inima şi sufletul: „În zori, făptura ta proaspăt spoită cu var ni se deschide: copiii au crezut că au pătruns în sânul unui porumbel şi de îndată am iubit scăriţa de lemn – scara ta." Şi în alte pasaje poetul ne spune cum coliba radiază omenia, fraternitatea ţără-nească. Această casă-porumbel este o arcă primitoare.

Dar, într-o zi, Saint-Pol Roux părăseşte coliba pentru „conac": „Înainte de a pleca spre «lux şi orgoliu» – ne spune Theophile Briant[1] – el gemea în sufletul său franciscan şi mai întârzia în pragul de la Roscanvel" şi Thophile Briant îl citează pe poet: "Pentru ultima oară, colibă, lasă-mă să sărut pereţii modeşti şi până şi umbra lor în culoarea durerii mele…"

Conacul Camaret, unde se duce să trăiască poetul, este fără îndoială, o operă de poezie în toată puterea cuvântului, reali-zarea *castelului-visat* de un poet. Aproape de valuri, în vârful dunei numite de locuitorii peninsulei bretone, Leul din

[1] Théophile Briant, *Saint-Pol Roux*, Éditions Seghers, p. 42.

Toulinguet, Saint-Pol Roux cumpără casa unui pescar. Împreună cu un prieten, ofiţer de artilerie, a desenat planul unui conac cu şapte turnuleţe în centrul căruia se afla casa pe care o cumpărase. Proiectele poetului au fost moderate de un arhitect şi a fost construit castelul cu inimă de colibă.

„Într-o zi, ne povesteşte Théophile Briant (*loc. cit.*, p. 37), ca să-mi dea sinteza «peninsuliţei» Camaret, Saint-Pol desenă pe o foaie volantă o piramidă de piatră, haşurile vântului şi ondulaţiile mării, alăturând această formulă: «Camaret e o piatră în vânt pe o liră.»“

Vorbeam, mai sus, despre poeme care cântă casele suflărilor şi ale vântului. Credeam că eram, cu aceste poeme, la *extremitatea* metaforelor. Şi iată că poetul urmează epura acestor metafore ca să-şi construiască aşezarea.

Asemenea reverii am purta şi dacă ne-am duce să visăm sub conul scund al morii de vânt. Am simţi caracterul ei terestru, ne-am închipui-o ca pe o colibă primitivă plămădită din pământ, bine aşezată pe pământ ca să reziste vântului. Şi apoi, sinteză imensă, am visa, în acelaşi timp, la casa înaripată care geme la cea mai mică adiere şi care subtilizează energiile vântului. Morarul, tâlhar de vânt, face din furtună făină bună.

În cea de a doua poveste din *Les féeries intérieures (Feeriile interioare)*, Saint-Pol Roux ne spune cum, castelan al conacului Camaret, a trăit el acolo o viaţă de colibă. Poate că niciodată nu a fost inversată atât de simplu şi de puternic dialectica colibei şi castelului. „Ţintuit, spune poetul, de prima treaptă a scării de la intrare de saboţii mei cu blacheuri de fier, ezit să ţâşnesc ca un senior din crisalida mea de ţărănoi.“[1] Şi, mai departe (p. 362):

> Firea mea suplă se potriveşte cu această bună-stare în chip de vultur peste oraş şi peste ocean, bună-stare în care nebuna din casă nu întârzie să-mi confere supremaţia asupra elementelor şi asupra fiinţelor. În curând, înlănţuit de egoism, uit, ca un ţăran parvenit, că pricina iniţială a castelului a fost să-mi reveleze prin antiteză coliba.

---

[1] Saint-Pol Roux, *Les féeries intérieures* (*Feeriile interioare*), p. 361.

Cuvântul *crisalidă* este el singur o modalitate de exprimare care nu ne poate înşela. În el se conjugă două visuri care spun repaosul fiinţei şi avântul ei, cristalizarea serii şi aripile ce se deschid dimineaţa. În trupul castelului înaripat care domină şi oraşul şi oceanul, şi pe oameni şi universul, el a păstrat o crisalidă de colibă ca să se cuibărească acolo singur, în cel mai larg dintre repaosuri.

Referindu-ne la opera filosofului brazilian Lucio Alberto Pinheiro dos Santos[1] spuneam altădată că, examinând în amănunt ritmurile vieţii, coborând de la marile ritmuri impuse de univers la ritmuri mai fine legate de sensibilităţile extreme ale omului, am putea stabili o ritmanaliză care ar tinde să facă fericite şi uşoare ambivalenţele pe care psihanaliştii le descoperă în psihismele tulburate. Dar, dacă îl ascultăm pe poet, reveriile alternate îşi pierd rivalitatea. Cele două realităţi extreme, a colibei şi a castelului, încadrează, cu Saint-Pol Roux, nevoile noastre de retragere şi de expansiune, de simplitate şi de grandoare. Trăim aici o ritmanaliză a funcţiei de locuire. Ca să dormi bine, nu trebuie să dormi într-o încăpere mare. Ca să lucrezi bine, nu trebuie să lucrezi într-o cămăruţă. Ca să visezi poemul şi ca să-l scrii, sunt necesare amândouă adăposturile. Fiindcă ritmanaliza este folositoare pentru psihismele operante.

Astfel, casa visată trebuie să aibă de toate. Ea trebuie să fie, oricât de larg ar fi spaţiul, o colibă, un trup de porumbel, un cuib, o crisalidă. Intimitatea are nevoie de inima unui cuib. Erasmus, ne spune biograful său, a căutat multă vreme „să găsească, în frumoasa lui casă, un cuib în care să-şi poată pune în siguranţă *micul său trup*. A sfârşit prin a se închide într-o cameră ca să poată respira acel *aer copt* care-i era necesar.“[2]

Şi mulţi visători vor să găsească în casă, în odaie, o haină pe măsura lor.

---

[1] *La dialectique de la durée* (*Dialectica duratei*), Éditions Presses Universitaires de France, p. 129.

[2] André Saglio, *Maisons d'hommes célèbres* (*Casele oamenilor celebri*), Paris, 1893, p. 82.

Dar, încă o dată, cuibul, crisalida şi veşmântul nu formează decât un moment al locuinţei. Cu cât mai condensat este repaosul, cu atât mai închisă e crisalida, cu atât mai mult fiinţa care iese din ea este fiinţa unui altundeva, cu atât mai mare este expansiunea ei. Iar cititorul, credem noi, trecând de la un poet la altul, este dinamizat de imaginaţia de lectură atunci când îl ascultă pe un Supervielle în momentul în care face să intre universul într-o casă prin toate uşile, prin toate ferestrele larg deschise[1].

Tot ce fac pădurile, râurile sau aerul
Are loc între aceşti pereţi ce cred că închid o cameră
Veniţi în grabă, călăreţi ce traversaţi mările
N-am decât un acoperiş al cerului, veţi avea loc.

Ospitalitatea casei este atunci aşa de totală, încât şi ceea ce se vede pe fereastră îi aparţine tot casei:

Trupul muntelui şovăie la fereastra mea:
„Cum poţi să intri dacă eşti muntele,
Dacă eşti în înalt, cu stânci, pietre,
O bucată a Pământului, alterată de Cer?"

Când devii sensibil la o ritmanaliză care merge de la casa concentrată la casa expansivă, oscilaţiile se repercutează, se amplifică. Marii visători profesează, ca Supervielle, intimitatea lumii, dar au învăţat această intimitate meditând asupra casei.

VIII

[1] Jules Supervielle, *Les amis inconnus* (*Prietenii necunoscuţi*), pp. 93 şi 96.

Casa lui Supervielle este avidă să vadă. Pentru ea, a vedea înseamnă a avea. Ea vede lumea, are lumea. Dar, ca un copil lacom, are ochii mai mari decât pântecele. Ea ne-a dăruit unul din acele excese de imagine pe care un filosof al imaginaţiei trebuie să-l noteze surâzând de la bun început dintr-o pornire de critică rezonabilă.

Dar, după această vacanţă a imaginaţiei, trebuie să ne apropiem de realitate. Trebuie să vorbim despre nişte reverii care însoţesc activităţile gospodăreşti.

Ceea ce păstrează casa în mod activ, ceea ce leagă în casă trecutul cel mai apropiat şi viitorul cel mai apropiat este acţiunea gospodărească.

Dar cum să-i conferi gospodăririi o acţiune creatoare?

Îndată ce îi aducem o lumină de conştiinţă gestului maşinal, îndată ce facem fenomenologie lustruind o mobilă veche, simţim cum se nasc, sub blânda obişnuinţă domestică, impresii noi. Conştiinţa întinereşte totul. Ea le dă celor mai familiare acte o valoare de început. Domină memoria. Ce uimire să redevii cu adevărat autorul actului maşinal! Astfel, când un poet lustruieşte o mobilă – fie şi printr-o persoană interpusă –, când pune cu cârpa de lână care încălzeşte tot ce atinge un pic de ceară mirositoare pe masă, el crează un obiect nou, sporeşte demnitatea umană a unui obiect, înscrie obiectul în starea civilă a casei omeneşti. Henri Bosco scrie:

> Ceara moale pătrundea în acea materie şlefuită sub apăsarea mâinilor şi căldura folositoare a lânii. Încet, tava căpăta o strălucire mată. Părea că din scoarţa centenară, chiar din inima copacului mort, urca acea strălucire atrasă de frecarea magnetică şi se răspândea puţin câte puţin ca o lumină pe tavă. Bătrânele degete încărcate de virtuţi, palma generoasă trăgeau din blocul masiv şi din fibrele neînsufleţite puterile latente ale vieţii. Era creaţia unui obiect, opera însăşi a credinţei, în faţa ochilor mei uimiţi.[1]

Obiectele astfel răsfăţate se nasc într-adevăr dintr-o lumină intimă; ele urcă la un nivel de realitate mai înalt decât obiectele

[1] Henri Bosco, *Le jardin d'Hyacinthe* (*Grădina lui Hyacinthe*), p. 192.

indiferente, decât obiectele definite de realitatea geometrică. Ele propagă o nouă realitate de a fi. Îşi iau nu numai locul lor într-o ordine, ci o comuniune de ordine. De la un obiect la altul, în odaie, treburile gospodăreşti ţes legături care unesc un trecut foarte vechi cu ziua cea nouă. Gospodina trezeşte mobilele adormite.

Dacă mergem până la limita unde visul este supradimensionat, simţim un fel de conştiinţă de a construi casa în înseşi îngrijirile pe care le aducem ca să o menţinem în viaţă, să-i dăm toată claritatea de fiinţare. Casa luminată de îngrijiri pare a fi reconstruită din interior, pare a fi nouă prin interior. În echilibrul intim al pereţilor şi al mobilelor, căpătăm, se poate spune, conştiinţa unei case construite de femei. Bărbaţii nu ştiu să construiască case decât din exterior. Ei nu cunosc deloc civilizaţia cerii.

Cum se poate spune integrarea reveriei în muncă, a viselor celor mai măreţe în munca cea mai umilă, mai bine decât o face Henri Bosco vorbind despre Sidoine, o servitoare cu inimă mare?

> Această vocaţie a fericirii, departe de a dăuna vieţii ei practice, îi hrănea acţiunile. În timp ce spăla un cearceaf sau o faţă de masă, în timp ce curăţa cu grijă sacul de pâine sau freca un sfeşnic de aramă, i se înălţau din străfundul sufletului acele mici elanuri de bucurie care-i înviorau ostenelile domestice. Nu aştepta să-şi isprăvească treaba ca să coboare din nou în sine şi să contemple în voie imaginile supranaturale care o locuiau. În timpul în care se ocupa de treaba cea mai banală, îi apăreau figurile din acest ţinut. Fără să aibă câtuşi de puţin aerul că visează, ea spăla, ştergea praful, mătura, în tovărăşia îngerilor.[1]

Am citit, într-un roman italian, povestea unui măturător de stradă care-şi legăna mătura cu gestul maiestuos al cosaşului. În reveria lui, el cosea pe asfalt o fâneaţă imaginară, fâneaţa cea mare a adevăratei naturi unde îşi regăsea tinereţea, marele meşteşug al cosaşului la răsărit de soare.

---

[1] Henri Bosco, *Le jardin d'Hyacinthe* (*Grădina lui Hyacinthe*), p. 173.

Pentru a determina „compoziţia“ unei imagini poetice mai este nevoie şi de „reactivi“ mai puri decât aceia ai psihanalizei. Cu determinările fine pe care le pretinde poezia, ajungem în micro-chimie. Un reactiv alterat de interpretările de-a gata ale psihanalistului poate tulbura licoarea. Nici un fenomenolog, retrăind invitaţia pe care le-o face Supervielle munţilor să intre pe fereastră, nu va vedea în ea o monstruozitate sexuală. Suntem mai degrabă în faţa fenomenului poetic de eliberare pură, de sublimare absolută. Imaginea nu se mai află sub dominaţia lucrurilor, nici sub presiunea inconştientului. Ea pluteşte, zboară, imensă, în atmosfera de libertate a unui mare poem. Prin fereastra poetului, casa angajează cu lumea un schimb de imensitate. Şi ea, cum îi place să spună metafizicianului, casa bărbaţilor, se deschide lumii.

Şi, la fel, fenomenologul care urmăreşte construirea casei femeilor în reînnoirea zilnică a strălucirii trebuie să depăşească interpretările psihanalistului. Aceste interpretări ne reţinuseră şi pe noi în unele cărţi anterioare.[1] Dar credem că se poate merge mai adânc, că putem simţi cum o fiinţă omenească se dăruieşte lucrurilor şi îşi dăruieşte lucrurile desăvârşindu-le frumuseţea. Ceva mai frumos, deci cu totul altceva.

Atingem aici paradoxul caracterului iniţial al unei acţiuni foarte obişnuite. Prin îngrijirile gospodăreşti i se redă casei nu atât originalitatea, cât originea. Ah! ce viaţă măreaţă dacă, în casă, în fiecare dimineaţă, toate obiectele ar putea fi refăcute cu mâinile noastre, ar putea „ieşi“ din mâinile noastre! Într-o scrisoare către Théo, Vincent van Gogh îi spune că „trebuie să păstrăm ceva din caracterul originar al unui Robinson Crusoe“ (p. 25). A face totul, a reface totul, a-i da fiecărui obiect un „gest“ suplimentar, o faţetă în plus luciului cerii, tot atâtea binefaceri pe care ni le dă imaginaţia făcându-ne să simţim creşterea interioară a casei. Ca să fiu activ în timpul zilei, îmi repet: „Fiecare dimineaţă îi înalţă un gând sfântului Robinson.“

[1] Cf. *La psychanalyse du feu* (*Psihanaliza focului*).

Când un visător reconstruieşte lumea pornind de la un obiect pe care îl încântă cu îngrijirile sale, ne convingem că totul este germene în viaţa unui poet. Iată o lungă pagină din Rilke care ne pune, în ciuda unei anumite stinghereli (mânuşi şi costume), în stare de simplitate.

În *Lettres à une musicienne (Scrisorile către o muziciană)* (trad., p. 109), Rilke îi scrie Benvenutei că, în lipsa femeii de serviciu, a lustruit mobilele:

> Eram deci minunat de singur… când am fost cuprins din nou, pe neaşteptate, de această veche pasiune. Trebuie să ştii: asta a fost fără îndoială cea mai mare pasiune din copilăria mea şi totodată primul meu contact cu muzica; fiindcă pianina noastră intra în jurisdicţia mea de ştergător de praf, fiind unul din rarele obiecte care se supunea de bunăvoie acestei operaţii şi nu manifesta nici o plictiseală. Dimpotrivă, sub zelul cârpei de praf, începea deodată să toarcă metalic… şi frumoasa ei culoare negru închis se făcea din ce în ce mai frumoasă. Câte n-ai cunoscut dacă ai trăit aşa ceva! Deja mândru doar de costumul pe care neapărat trebuia să-l porţi: cu şorţul cel mare –, precum şi cu micile mănuşi din piele de căprioară care protejau mâinile delicate, aveai o politeţe cumva ştrengărească drept răspuns la prietenia lucrurilor, fericite că te porţi atât de frumos cu ele, că le pui la loc cu atâta grijă. La fel şi acum, trebuie să-ţi mărturisesc, în timp ce totul se limpezea în jurul meu şi imensa suprafaţă neagră a mesei mele de lucru pe care o privesc toate din jur… căpăta, într-un fel, o nouă conştiinţă a dimensiunilor odăii, reflectându-le din ce în ce mai bine: cenuşiu-deschis, aproape cubic…, da, mă simţeam emoţionat de parcă acolo s-ar fi petrecut ceva, nu doar ceva, de fapt, superficial, ci un lucru grandios, care se adresează sufletului: un împărat care spală picioarele bătrânilor sau Sfântul Bonaventura spălând vasele din mănăstirea sa.

Acestor episoade Benvenuta le dă un comentariu care înăspreşte textul[1] spunând că mama lui Rilke, „din cea mai fragedă copilărie, îl obligase să şteargă praful de pe mobile şi să facă treburi gospodăreşti.“ Cum să nu simţi *nostalgia muncii* care transpare în pagina rilkeană. Cum să nu înţelegi că se acumulează documente psihologice de vârste mentale diferite

---

[1] Benvenuta, *Rilke et Benvenuta,* trad., p. 30.

fiindcă bucuriei de a o ajuta pe mamă i se adaugă gloria de a fi unul din mai-marii lumii care spală picioarele sărmanilor. Textul este un complex de sentimente, el asociază politeţea cu ştrengăria, umilinţa cu acţiunea. Şi apoi, există cuvântul cel mare cu care se deschide pagina: „Eram minunat de singur!" Singur ca la originea oricărei veritabile acţiuni, a unei acţiuni pe care nu eşti „obligat" s-o faci. Şi minunea acţiunilor lesnicioase este că totuşi ele ne situează la originea acţiunii.

Scoasă din contextul ei, lunga pagină pe care am citat-o ni se pare un bun test al interesului pentru lectură. Ea poate fi dispreţuită. Faptul că ne interesează poate stârni mirare. Dimpotrivă, ea ne poate stârni un interes nemărturisit. În sfârşit, ea poate să pară vie, utilă, reconfortantă. Nu ne dă ea mijlocul de a căpăta conştiinţa camerei noastre sintetizând puternic tot ceea ce trăieşte în cameră, toate mobilele care ne oferă prietenia lor?

Şi nu există oare, în această pagină, un curaj al scriitorului de a învinge cenzura care interzice confidenţele „neînsemnate"? Dar ce bucurie de lectură când recunoaştem importanţa lucrurilor neînsemnate! Când completăm prin reverii personale amintirea „neînsemnată" pe care ne-o încredinţează scriitorul! Neînsemnatul devine atunci semnul unei extreme sensibilităţi faţă de nişte semnificaţii intime ce stabilesc o comunitate de suflet între scriitor şi cititorul său.

Şi ce dulceaţă a amintirilor când îţi poţi spune că, exceptând mănuşile din piele de căprioară, ai trăit nişte ceasuri rilkeene!

IX

Orice mare imagine simplă este revelatoare pentru o stare sufletească. Casa, mai mult decât peisajul, este „o stare sufletească". Chiar reprodusă în aspectul său exterior, ea spune o intimitate. Psihologii, în particular Françoise Minkowska şi

cercetătorii influenţaţi de ea, au studiat desene reprezentând case făcute de copii. Acestea pot deveni obiectul unui test. Testul casei are chiar avantajul de a fi deschis spontaneităţii, fiindcă mulţi copii desenează spontan, visând cu creionul în mână, o casă. De altfel, spune D-na Balif, „a-i cere copilului să deseneze casa, înseamnă a-i cere să dea la iveală visul cel mai profund în care vrea să-şi adăpostească fericirea; dacă e fericit, va şti să găsească o casă închisă şi ocrotită, casa solidă şi profund înrădăcinată.“[1] Ea este desenată în forma ei, dar aproape totdeauna există o trăsătură care dezvăluie o forţă intimă. În unele desene, evident, spune D-na Balif „e cald înăuntru, e foc, un foc atât de viu încât îl vezi cum iese pe coş.“ Când casa e fericită, fumul se zbenguie blând deasupra acoperişului.

Când copilul e nefericit, casa poartă urma spaimelor desenatorului. Françoise Minkowska a expus o colecţie deosebit de emoţionantă de desene ale copiilor polonezi sau evrei care au trecut prin chinurile ocupaţiei germane în timpul ultimului război. O fetiţă care a trăit ascunzându-se, la cea mai mică alertă, într-un dulap, desenează, la multă vreme după ceasurile blestemate, nişte case înguste, reci şi închise. Şi astfel Françoise Minkowska vorbeşte despre „case imobile“, nişte case imobilizate în înţepenirea lor: „Această înţepenire şi această imobilitate se regăsesc deopotrivă la *fum* şi la perdelele din ferestre. Copacii în jurul ei sunt *drepţi*, au aerul că o păzesc“ (*loc. cit.*, p. 55). Françoise Minkowska ştie că o casă vie nu e cu adevărat „imobilă“. În particular, ea integrează mişcările prin care accedem la uşă. *Drumul* care duce spre casă este adesea urcător. Uneori invită. Există totdeauna elemente kinestezice. Casa are ceva din K, ar spune Rorschachien.

După un singur amănunt, marea specialistă în psihologie care era Françoise Minkowska recunoştea mişcarea casei. În

---

[1] *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants* (*De la Van Gogh şi Seurat la desenele de copii*), Ghid catalog ilustrat al unei expoziţii la Muzeul pedagogic (1949) comentat de Dr. F. Minkowska, articol de D-na Balif, p. 137.

casa desenată de un copil de opt ani, Françoise Minkowska notează că la uşă există „o clanţă; acolo se intră, se locuieşte“. Nu este pur şi simplu o casă-construcţie, „este o casă-locuinţă“. Clanţa uşii desemnează evident o funcţionalitate. Kinestezia este marcată prin acest semn, atât de des uitat în desenale copiilor „rigizi“.

„Clanţa“, trebuie să observăm, n-ar putea fi desenată la scara casei. Funcţiunea ei este cea care primează, nu grija păstrării proporţiilor corecte. Ea traduce o funcţie de deschidere. Doar un spirit logic ar putea obiecta că ea serveşte la fel de bine la închidere ca şi la deschidere. În regnul valorilor, cheia închide mai mult decât deschide. Clanţa deschide mai mult decât închide. Iar gestul care închide este totdeauna mai net, mai puternic, mai scurt decât gestul care deschide. Măsurând aceste fineţuri putem deveni, asemenea Françoisei Minkowska, psihologi al casei.

Capitolul al treilea

SERTARUL, CUFERELE ŞI DULAPURILE

I

Întotdeauna am un mic şoc, o mică suferinţă de limbaj atunci când un mare scriitor ia un cuvânt într-un sens peiorativ. Mai întâi cuvintele, toate cuvintele îşi fac meseria cinstit în limbajul vieţii cotidiene. Apoi, cuvintele cele mai uzuale, cuvintele legate de realităţile cele mai comune nu-şi pierd din cauza asta posibilităţile poetice. Când Bergson vorbeşte de un sertar, ce dispreţ! Cuvântul vine totdeauna ca o metaforă polemică. El comandă şi judecă, judecă mereu în acelaşi fel. Filosofului nu-i plac argumentele clasate pe sertare.

Exemplul ni se pare bun pentru a arăta diferenţa radicală dintre imagine şi metaforă. Vom insista puţin asupra acestei diferenţe înainte de a reveni la anchetele noastre privind imaginile de intimitate care sunt solidare cu sertarele şi cuferele, solidare cu toate ascunzătorile unde omul, mare visător de încuietori, îşi închide sau îşi ascunde secretele.

La Bergson, metaforele sunt supraabundente şi, socotind bine, imaginile sunt foarte rare. Se pare că imaginaţia ar fi pentru el total metaforică. Metafora vine să dea un corp concret unei impresii greu de exprimat. Metafora este relativă la o fiinţă psihică diferită de ea. Imaginea, operă a Imaginaţiei absolute, îşi revendică, dimpotrivă, întreaga sa fiinţă de la imaginaţie. Împingând mai departe comparaţia noastră dintre metaforă şi imagine, vom înţelege că metafora nu poate fi supusă câtuşi de puţin unui studiu fenomenologic. Nu merită osteneala. Ea nu

are valoare fenomenologică. Este, cel mult, o *imagine fabricată*, fără rădăcini profunde, adevărate, reale. Este o exprimare efemeră, sau care ar trebui să fie efemeră, folosită o dată în treacăt. Trebuie să ne ferim să o şi gândim prea mult. Trebuie să ne temem că cei care o citesc o gândesc. Or, ce mare succes a avut metafora sertarului la bergsonieni!

Spre deosebire de metaforă, unei imagini îi putem dărui fiinţa noastră de cititor; ea este donatoare de fiinţă. Imaginea, operă pură a imaginaţiei absolute, este un fenomen de fiinţă, unul dintre fenomenele specifice ale fiinţei vorbitoare.

II

După cum se ştie, metafora *sertarului*, precum şi altele câteva, ca „haina de-a gata“, sunt folosite de Bergson pentru a vorbi despre insuficienţa unei filosofii a conceptului. Conceptele sunt *sertare* ce servesc la clasarea cunoştinţelor; conceptele sunt haine de-gata care dezindividualizează cunoştinţele trăite. Fiecărui concept îi corespunde un sertar în mobila categoriilor. Conceptul, iată-l devenit gândire, de vreme ce este, prin definiţie, gândire clasată.

Să indicăm câteva texte ce marchează bine caracterul polemic al metaforei sertarului în filosofia bergsoniană.

Citim în *Evoluţia creatoare* din 1907 (p. 5): „Memoria, aşa cum am încercat să dovedim[1] nu este facultatea de a clasa amintiri într-un sertar sau de a le înscrie într-un registru. Nu există registru, nici sertar…“

În faţa oricărui obiect nou, raţiunea se întreabă (*L'Évolution créatrice* [*Evoluţia creatoare,* p. 52]) „care dintre categoriile sale vechi convine noului obiect. În ce sertar gata să se deschidă îi vom găsi locul? Cu ce haine de gata îl vom îmbrăca“? Fiindcă

---

[1] Bergson trimite la *Matière et mémoire* (*Materie şi memorie*), cap. II şi III.

bineînţeles, o haină de confecţie e de ajuns pentru a-l închide într-o îmbrăcăminte pe un biet raţionalist. În cea de a doua conferinţă de la Oxford, la 27 mai 1911 (reprodusă în *La pensée et le mouvant* [*Gândirea şi mişcarea,* p. 172]), Bergson arată sărăcia imaginii care ar vrea să existe „ici şi colo, în creier nişte cutii de amintiri care să păstreze fragmente din trecut."

În „Introducerea" la *Metafizică* (*La pensée et le mouvant,* p. 221), Bergson spune că pentru Kant ştiinţa „nu-i arată decât nişte cadre îmbucate în alte cadre".

Metafora mai bântuie încă spiritul filosofului atunci când scrie acest eseul, în 1922, eseu care, în multe privinţe, îi rezumă filosofia. El spune încă o dată că în memorie cuvintele nu au fost aşezate „într-un sertar cerebral sau în altul".

Am putea arăta, dacă ar fi cazul aici,[1] că în ştiinţa contemporană, activitatea de inventare a conceptelor, devenită necesară prin evoluţia gândirii ştiinţifice, depăşeşte conceptele care se determină prin simple clasificări, „îmbucându-se unele într-altele", după expresia filosofului. Contrar unei filosofii care vrea să se lămurească în privinţa conceptualizării din ştiinţele contemporane, metafora sertarelor rămâne un instrument polemic rudimentar. Dar, pentru problema care ne preocupă acum, aceea de a distinge între metaforă şi imagine, avem aici exemplul unei metafore care se indurează, îşi pierde până şi spontaneitatea imaginilor. Se simte mai ales în bergsonism, aşa cum îl simplifică învăţământul. Metafora polemică reprezentată în clasorul său de sertare revine adesea în expunerile elementare pentru a denunţa ideile stereotipe. Putem chiar să prevedem, ascultând anumite lecţii, că metafora sertarului va apărea. Or, când presimţim o metaforă, înseamnă că imaginaţia iese din joc. Această metaforă – instrument polemic rudimentar – şi alte câteva, foarte puţin diferite, au mecanizat polemica bergsonienilor contra filosofiilor cunoaşterii, în particular contra a ceea ce Bergson numea, pripit în a judeca, „raţionalismul sec".

[1] Vezi *Le rationalisme appliqué* (*Raţionalismul aplicat*), cap. „Interconceptele".

III

Aceste observaţii rapide nu ţin decât să arate că o metaforă n-ar trebui să fie decât un accident de exprimare şi că e primejdios să faci din ea un gând. Metafora este o falsă imagine întrucât ea nu are virtutea directă a unei imagini producătoare de expresie, formate în reveria vorbită.

Un mare romancier a întâlnit metafora bergsoniană. Dar ea i-a servit pentru a caracteriza nu psihologia unui raţionalist kantian, ci psihologia unui mare prost. Vom găsi pagina într-un roman de Henri Bosco.[1] Ea răstoarnă de altfel metafora filosofului. Aici nu inteligenţa este o mobilă cu sertare. Mobila cu sertare este o inteligenţă. Dintre toate mobilele lui Carré-Benoît, una singură îl înduioşa: clasorul său de stejar. Ori de câte ori trecea prin faţa mobilei masive, o privea cu bunăvoinţă. Acolo, cel puţin, totul rămânea solid, credincios. Vedeai ceea ce se putea vedea, atingeai ceea ce se putea atingea. Lăţimea nu intra în înălţime, nici golul în plin. Nimic care să nu fi fost prevăzut, calculat, pentru a fi util, de către un spirit meticulos. Şi ce minunat instrument! Ţinea loc de orice: era o memorie şi o inteligenţă. Nimic vag sau nesigur în cubul acela atât de bine întocmit. Ce puneai în el o dată, de o sută de ori, de zece mii de ori, puteai să-l găseşti acolo într-o clipă, ca să zic aşa. Patruzeci şi opt de sertare! Destul ca să cuprindă o întreagă lume bine clasată de cunoştinţe pozitive. Carré-Benoît atribuia sertarelor un soi de putere magică. „Sertarul, spunea el uneori, este fundamentul spiritului uman."[2]

În roman, să o repetăm, cel care vorbeşte e un om mediocru. Dar un romancier de geniu este cel care-l face să vorbească. Şi, romancierul, cu mobila cu sertare, concretizează spiritul de administrare prostească. Şi cum o deriziune e întot-

---

[1] Henri Bosco, *Monsieur Carré-Benoît à la campagne* (*Domnul Carré-Benoît la ţară*), p. 90.

[2] Cf. *loc. cit.*, p. 126.

deauna legată de o stupiditate, abia şi-a rostit eroul lui Henri Bosco aforismul, că, trăgând sertarele „mobilei auguste“, el descoperă că bona pusese înăuntru muştarul şi sarea, orezul, cafeaua, mazărea şi lintea. Mobila care gândeşte devenise un bufet.

La urma urmei, poate că aici e o imagine care ar putea să ilustreze o „filosofie a lui a avea“. Ea ar servi la propriu şi la figurat. Există erudiţi care acumulează proviziile. Vom vedea mai pe urmă, îşi zic ei, dacă cineva vrea să se hrănească cu ele.

IV

În chip de preambul la studiul nostru pozitiv asupra imaginilor secretului, am luat în considerare o metaforă care gândeşte repede şi care nu reuneşte cu adevărat realităţile exterioare cu realitatea intimă. Apoi, cu pagina lui Henri Bosco, am găsit un contact direct de caracteriologie pornind de la o realitate bine desenată. Trebuie să revenim la studiile noastre cât se poate de pozitive asupra imaginaţiei creatoare. Cu tema sertarelor, a cuferelor, a încuietorilor şi a dulapurilor, vom lua din nou contact cu insondabila rezervă a reveriilor intimităţii.

Dulapul şi rafturile lui, biroul şi sertarele lui, cufărul şi fundul lui dublu sunt adevărate organe ale vieţii psihologice secrete. Fără aceste „obiecte“ şi altele câteva la fel valorizate, vieţii noastre intime i-ar lipsi modelul de intimitate. Acestea sunt obiecte mixte, obiecte-subiecte. Ele au, ca şi noi, prin noi, pentru noi, o intimitate.

Există oare vreun visător de cuvinte, unul singur, care să nu percuteze la cuvântul *dulap (armoire)*? *Armoire*, unul dintre marile cuvinte ale limbii franceze, deopotrivă maiestuos şi familiar! Ce frumos şi larg volum de suflu! Cum deschide el suflul cu *a*-ul din prima silabă şi cât de blând, de încet îl închide în silaba care expiră. Nu eşti niciodată grăbit când dai cuvintelor fiinţa lor poetică. Şi *e*-ul din *armoire* este atât de mut

încât nici un poet n-ar vrea să-l facă să sune. Poate de aceea, în poezie, cuvântul este folosit totdeauna la singular. La plural, cea mai mică legătură i-ar da trei silabe. Or, în franceză, marile cuvinte, cuvintele poetic dominante, nu au decât două.

Şi, la cuvânt frumos, lucru frumos. Cuvântului care sună grav, fiinţa profunzimii. Orice poet al mobilelor – fie el un poet în mansarda lui, un poet fără mobile – ştie din instinct că spaţiul interior al bătrânului dulap este adânc. Spaţiul interior al dulapului este un *spaţiu de intimitate*, un spaţiu care nu se deschide oricând şi oricui.

Iar cuvintele obligă. Într-un dulap, numai un sărac cu sufletul ar putea să pună orice. A pune orice, oricum, în orice mobilă, marchează o slăbiciune deosebită a funcţiei de a locui. În dulap trăieşte un centru de ordine care protejează toată casa împotriva unei dezordini fără margine. Acolo domneşte ordinea sau, mai degrabă, acolo ordinea este un regn. Ordinea nu e pur şi simplu geometrică. Acolo ordinea îşi aminteşte de povestea familiei. Poetul ştie lucrul acesta când scrie.[1]

Rânduială. Armonie
Teancuri de cearceafuri din dulap
Levănţică printre rufe.

O dată cu levănţica intră în dulap şi povestea anotimpurilor. Levănţica singură pune o durată bergsoniană în ierarhia cearceafurilor. Nu trebuie oare să aşteptăm, înainte de a le folosi, să fie, cum se zicea la noi, destul de „lavandate“? Câte vise dacă ne amintim, dacă ne întoarcem în ţara vieţii liniştite! Amintirile revin mulţime dacă revedem în memorie raftul unde odihneau dantelele, batisturile, muselinele aşezate pe stofe mai aspre: „Dulapul – spune Milosz – (e) plin de tumultul mut al amintirilor.“[2]

Filosoful nu voia să luăm memoria drept un dulap cu amintiri. Dar imaginile sunt mai imperioase decât ideile. Şi cel

---

[1] Colette Wartz, *Paroles pour l'autre* (*Cuvinte pentru celălalt*), p.26.
[2] Milosz, *Amoureuse initiation* (*Iniţiere amoroasă*), p. 217.

mai bergsonian dintre discipoli, de îndată ce este poet, recunoaşte că memoria este un dulap. Nu scrie oare Péguy acest mare vers:

La rafturile memoriei şi la templele dulapului.[1]

Dar adevăratul dulap nu e o mobilă cotidiană. El nu se deschide în fiecare zi. Tot astfel, cheia unui suflet care nu se mărturiseşte nu se află în uşă.

— Dulapul n-avea chei!... Fără chei dulapul cel mare
Priveam adesea uşa lui brună şi neagră
Fără chei!... Era ciudat! – Visam de multe ori
La tainele ce dorm în pântecul lui de lemn
Şi ni se părea că auzim, dincolo de încuietoarea
Căscată, un zgomot îndepărtat, un murmur vag şi vesel.[2]

Rimbaud desemnează astfel o axă a speranţei: ce binefacere se află în rezervă în mobila închisă. Dulapul purtător de promisiuni, el e, de astă dată, mai mult decât o poveste.

Cu un cuvânt, André Breton va deschide minunăţiile irealului. Enigmei dulapului, el îi adaugă o preafericită imposibilitate. În *Le revolver aux cheveux blancs* (*Revolverul cu părul alb)*[3] el scrie cu liniştea suprarealismului:

Dulapul e plin de rufe
Sunt şi raze de lună pe care le pot despături.

Iată, cu versurile lui André Breton, imaginea condusă în punctul de exces pe care un spirit rezonabil nu vrea să-l atingă. Totdeauna, în vârful unei imagini vii stă un exces. A adăuga o

---

[1] Citat de Béguin, *Eve,* p. 49.
[2] Rimbaud, *Les étrennes des orphelins* (*Darurile orfanilor*).
[3] André Breton, *Le revolver aux cheveux blancs,* p. 110. Un alt poet scrie:
În rufăria moartă a rafturilor
Caut supranaturalul.
(Joseph Rouffange, *Deuil et luxe du cœur* (*Doliu şi lux al inimii*), Éditions Rougerie).

rufă de zână nu e oare a desena, într-o volută vorbită, toate bunurile supraabundente, împăturite, stivuite, adunate în pântecele dulapului de altă dată? Ce mare este, ce măritor este un cearceaf vechi pe care-l despătureşti. Şi ce albă era vechea faţă de masă, albă ca luna de iarnă pe câmpie! Visând un pic, găsim că imaginea lui Breton este cât se poate de firească.

Nu trebuie să ne mirăm că o fiinţă de o asemenea bogăţie intimă este obiectul grijii celei mai tandre a gospodinei. Anne de Tourville spune despre sărmana soţie a tăietorului de lemne: „Se apucase din nou să frece şi reflexele care jucau pe dulap îi înveseleau inima.“[1] Dulapul radiază în odaie o lumină foarte dulce, o lumină comunicativă. Pe drept cuvânt, un poet vede jucând pe dulap lumina de octombrie:

Reflexul dulapului vechi sub
Jarul amurgului de octombrie[2]

Când le acordăm obiectelor prietenia cuvenită, nu deschidem dulapul fără o tresărire. Sub lemnul său roşcat, dulapul este un miez foarte alb. A-l deschide este a trăi un eveniment al albeţei.

V

O antologie a „sipetului“ s-ar putea constitui într-un mare capitol în psihologie. Mobilele complexe realizate de meşteşugar sunt o mărturie foarte sensibilă a unei *nevoi de secrete*, a unei inteligenţe a ascunzătorii. Nu e vorba pur şi simplu de a păzi cu orice preţ un bun. Nu există încuietoare care să reziste violenţei absolute. Orice broască, orice încuietoare este un apel

[1] Anne de Tourville, *Jabadao*, p. 51.
[2] Claude Vigée, *loc. cit.*, p. 161.

la spărgător. Ce prag psihologic este o încuietoare! Ce provocare lansată indiscretului atunci când ea se acoperă cu ornamente! Ce de „complexe“ într-o încuietoare împodobită! La tribul Bambara, scrie Denise Paulme,[1] partea centrală a încuietorii este sculptată „în formă de fiinţe omeneşti, de caiman, de şopârlă, de broască ţestoasă…“ Trebuie ca puterea care deschide şi care închide să aibă o putere de viaţă, puterea omenească, puterea unui animal sfinţit. „Încuietorile dogonilor sunt împodobite cu două personaje (cuplul ancestral).“ (*loc. cit.,* p. 35).

Dar, în loc să-l provoci pe indiscret, în loc să-l înfricoşezi cu semne de putere, mai bine să-l înşeli. Atunci apar sipetele multiple. Se pun primele secrete în prima cutie. Dacă ele se descoperă, indiscretul va fi satisfăcut. Putem s-o hrănim şi cu false secrete. Pe scurt, există un meşteşug „complexual“ al ebenistului.

Faptul că există omologie între geometria sipetului şi psihologia secretului nu are, credem, nevoie de lungi comentarii. Romancierii notează câteodată această omologie în câteva fraze. Un personaj al lui Franz Hellens, vrând să-i ofere un dar fiicei sale ezită între un batic de mătase şi o cutie mică de lac japonez. Alege sipetul „fiindcă mi se pare mai potrivit cu caracterul ei închis.“[2] O însemnare atât de rapidă, atât de simplă, îi va scăpa poate cititorului grăbit. Ea se află totuşi în centrul unei povestiri ciudate, căci, aici, tatăl şi fiica ascund *acelaşi* mister. Acelaşi mister pregăteşte un acelaşi destin. Este necesar întreg talentul romancierului pentru a ne face să simţim această identitate a umbrelor intime. Trebuie atunci să punem cartea, sub semnul sipetului, la dosarul psihologiei sufletului închis. Vom înţelege astfel că nu se face psihologia fiinţei închise totalizându-i refuzurile, întocmind catalogul răcelilor sale, istoria tăcerilor sale! Observaţi-o mai curând în pozitivitatea bucuriei sale în timp ce deschide un nou sipet, ca această

---

[1] Denise Paulme, *Les sculptures de l'Afrique noire* (*Sculpturile Africii negre*), P.U.F., colecţia „L'oeil du connaisseur“, 1956, p. 12.

[2] Franz Hellens, *Fantômes vivants* (*Fantome vii*), p. 126. Vezi în *Les petits poèmes en prose* (*Micile poeme în proză*), p. 32, Baudelaire vorbeşte despre „egoistul, închis ca un cufăr“.

tânără care capătă de la tatăl ei permisiunea implicită de a-şi ascunde secretele, adică de a-şi disimula misterul. În povestirea lui Franz Hellens, două fiinţe „se înţeleg“ fără să şi-o spună, fără să o spună, fără să o ştie. Două fiinţe închise comunică prin acelaşi simbol.

VI

Într-un capitol anterior, declaram că există un sens în a spune că citim o casă, că citim o odaie. S-ar putea spune de asemenea că nişte scriitori ne dau să citim sipetul lor. Să înţelegem că nu doar într-o descriere de geometrie bine ajustată se poate scrie „un sipet“. Totuşi, chiar Rilke ne spune bucuria lui de a contempla o cutie care se închide bine. În *Cahiers* (*Caiete)*, se poate citi: „Capacul unei cutii sănătoase a cărei margine nu e coşcovită, un astfel de capac n-ar trebui să aibă altă dorinţă decât de a sta pe cutia lui.“ Cum se poate, va întreba un critic literar, ca într-un text atât de lucrat ca acela al *Caietelor*, Rilke să fi lăsat o asemenea „banalitate“? Nu ne vom opri la această obiecţie dacă acceptăm acest germene de reverie al blândei închideri. Şi cât de departe bate cuvântul *dorinţă*! Mă gândesc la un proverb optimist din ţinutul meu: „Nu e oală să nu-şi găsească un capac.“ Ce bine ar merge toate pe lume dacă oala şi capacul ar rămâne mereu bine potrivite.

La închidere blândă, deschidere blândă – am vrea ca totdeauna viaţa să fie bine unsă.

Dar „să citim“ un cufăr rilkean, să vedem sub ce fatalitate un gând secret găseşte imaginea sipetului. Într-o scrisoare către Liliane putem citi:

> Tot ce are legătură cu această experienţă indicibilă trebuie încă să rămână distant sau să nu dea loc mai devreme sau mai târziu decât atingerilor celor mai discrete. Da, dacă trebuie să o mărturisesc, îmi închipui că asta se va petrece într-o bună zi tot aşa cum se întâmplă

cu acele încuietori puternice şi impunătoare din secolul al XVII-lea, care umpleau tot capacul unui cufăr cu tot felul de lacăte, de gheare, de drugi şi de pârghii, când o singură cheie blândă putea scoate tot acest aparat de apărare şi împiedicare din centrul său cel mai centrat. Dar cheia nu acţionează singură. Ştii şi tu că la asemenea cufere găurile de cheie sunt ascunse sub un buton sau o limbă, care la rândul lor nu ascultă decât de o apăsare secretă.“[1]

Ce de imagini materializate ale formulei „Sesam, deschide-te“! Ce apăsare secretă, ce vorbă dulce e potrivită ca să deschizi un suflet, ca să destinzi o inimă rilkeană.

Rilke, fără nici o îndoială, a iubit încuietorile. Dar cine nu iubeşte cheile şi încuietorile? Pe această temă literatura psihanalitică, este abundentă. Ar fi deci deosebit de uşor să constituim un dosar. Dar, pentru scopul pe care-l urmărim, dacă am pune în evidenţă reliefarea simbolurilor sexuale, am masca profunzimea reveriilor intimităţii. Niciodată, poate, nu se va simţi mai bine monotonia simbolismului subliniat de psihanaliză decât într-un asemenea exemplu. Dacă într-un vis de noapte apare un conflict între cheie şi încuietoare, acela este pentru psihanaliză un semn mai clar decât toate, un semn atât de clar încât scurtează povestea. Nu mai ai nimic de mărturisit dacă visezi cheie şi încuietoare. Dar poezia depăşeşte cu mult psihanaliza. Dintr-un vis ea face totdeauna o visare. Iar reveria poetică nu se poate mulţumi cu un rudiment de poveste; ea nu se poate înnoda pe un nod complexual. Poetul trăieşte o reverie care veghează şi mai ales reveria lui rămâne în lume, în faţa obiectelor lumii. Ea adună univers în jurul unui obiect, într-un obiect. Iat-o cum deschide cuferele, cum condensează bogăţii cosmice într-un sipet micuţ. Dacă în sipet sunt giuvaeruri şi pietre, este un trecut, un lung trecut, un trecut care străbate generaţiile şi pe care poetul îl va romanţa. Pietrele vor vorbi despre dragoste, desigur. Dar şi despre putere, dar şi despre destin. Toate astea sunt atât de mari, mult mai mari decât o cheie şi decât broasca ei!

În sipet sunt lucrurile *de neuitat,* de neuitat pentru noi, de neuitat şi pentru cei cărora le dăruim comorile noastre. Trecutul,

[1] Claire Goll, *Rilke et les femmes* (*Rilke şi femeile*), p. 70.

prezentul, un viitor sunt condensate acolo. Şi astfel, sipetul este memoria imemorialului.

Dacă profităm de imagini ca să facem psihologie, vom recunoaşte că fiecare mare amintire – amintirea pur bergsoniană – este montată în micul ei sipet individual. Amintirea pură, imagine care este numai a noastră, nu *vrem* s-o comunicăm. Din ea nu încredinţăm decât detalii pitoreşti. Dar fiinţa ei proprie este a noastră şi nu vom vrea niciodată să spunem tot despre ea. Nu e nimic aici care să semene a refulare. Refularea este un dinamism inabil. De aceea prezintă simptome atât de vizibile. Dar fiecare taină îşi are micul ei sipet, această taină absolută, bine ferecată, scapă oricărui dinamism. Viaţa intimă cunoaşte aici o sinteză între Memorie şi Voinţă. Într-asta constă *Voinţa de Fier*, nu împotriva exteriorului, împotriva celorlalţi, ci dincolo de orice psihologie a lui contra. Jur-împrejurul anumitor amintiri ale fiinţei noastre, avem siguranţa unui *sipet absolut*.[1]

Dar, cu acest sipet absolut, iată-ne şi pe noi vorbind în metafore. Să ne întoarcem la imaginile noastre.

VII

Cufărul, sipetul mai ales, pe care-l iei mai deplin în stăpânire, sunt *obiecte care se deschid.* Când sipetul se închide, el e înapoiat comunităţii obiectelor; îşi ia locul în spaţiul exterior. Dar el se şi deschide! Atunci, acest obiect care se deschide este, ar spune un filosof matematician, diferenţiala dintâi a descoperirii. Vom studia într-un capitol ulterior dialec-

[1] Mallarmé într-o scrisoare către Aubanel: „Orice om are un secret în el, mulţi mor fără să-l fi găsit, şi nu-l vor găsi pentru că, o dată morţi, el nu mai există, cum nu mai există nici ei. Am murit şi înviat cu cheia giuvaerelor din ultima mea casetă spirituală. Eu sunt acum cel care trebuie s-o deschidă în lipsa oricărei impresii împrumutate şi misterul ei se va răspândi într-un cer foarte frumos.“ (Scrisoare din 16 iulie 1866).

tica lui înlăuntru şi în afară. Dar în momentul când sipetul se deschide nu mai este dialectică. „Afară" este şters dintr-un foc, totul e noutate, surpriză, necunoscut. „Afară" nu mai înseamnă nimic. Ba chiar, suprem paradox, dimensiunile volumului nu mai au sens pentru că tocmai s-a deschis o dimensiune: dimensiunea de intimitate.

Pentru cineva care valorizează corect, pentru cineva care se situează în perspectiva valorilor de intimitate, această dimensiune poate fi infinită.

O pagină de o luciditate minunată ne-o va dovedi, dându-ne o veritabilă teoremă de topo-analiză a spaţiilor intimităţii.

Luăm această pagină din opera unui scriitor care analizează operele literare în funcţie de imaginile dominante. Jean-Pierre Richard[1] ne face să retrăim deschiderea sipetului aflat sub semnul Scarabeului de aur din povestirea lui Edgar Allan Poe. Mai întâi, bijuteriile găsite aici sunt nepreţuite! N-ar putea să fie nişte bijuterii „obişnuite". Comoara nu e inventariată de un notar, ci de un poet. El îşi ia sarcina „necunoscutului şi posibilului, comoara redevine obiect imaginar, generator de ipoteze şi de vise, ea se face căuş şi scapă de ea însăşi către o infinitate de alte comori." Astfel, se pare că în momentul când povestirea ajunge la concluzie, la o concluzie rece ca a unei povestiri poliţiste, ea nu vrea să piardă nimic din bogăţia ei de onirism. Niciodată imaginaţia nu poate spune: nu e decât asta. Există totdeauna mai mult decât asta. Aşa cum am spus-o de mai multe ori, imaginea de imaginaţie nu e supusă unei verificări din partea realităţii.

Şi, încheind valorizarea conţinutului prin valorizarea conţinătorului, Jean-Pierre Richard ne oferă această formulă densă: „Nu ajungem niciodată la fundul sipetului." Cum s-ar putea surprinde mai bine infinitatea dimensiunii intime?

Uneori, o mobilă lucrată cu dragoste are perspective interioare neîncetat modificate de reverie. Deschidem mobila şi

---

[1] Jean-Pierre Richard, *Le vertige de Baudelaire* (*Vertijul lui Baudelaire*), apud *Critique*, nr. 100-101, p. 777.

descoperim un sălaş. O casă este ascunsă într-un sipet. Astfel, într-un poem în proză de Charles Cros, găsim o asemenea minune unde poetul continuă opera ebenistului. Frumoasele obiecte realizate de o mână fericită sunt „continuate“ cât se poate de firesc de reveria poetului. Pentru Charles Cros, nişte fiinţe imaginare iau naştere din „secretul“ scrinului de marchetărie.

„Ca să descopere taina mobilei, ca să pătrundă în spatele perspectivelor de marchetărie, ca să atingă lumea imaginară prin micile oglinjoare“, a trebuit să aibă „privirea iute, urechea ageră, atenţia ascuţită“. Imaginaţia dă într-adevăr câte un accent tuturor simţurilor noastre. Atenţia imaginantă ne pregăteşte simţurile pentru instantaneitate. Şi poetul continuă:

> Dar am întrezărit în sfârşit serbarea clandestină, am auzit menuetele minuscule, am surprins intrigile complicate care se ţes în scrin. Deschizi uşile, vezi un fel de salon pentru insecte, remarci dalele albe, brune şi negre în perspectivă exagerată..[1]

Când închide sipetul, poetul suscită acolo o viaţă de noapte în intimitatea scrinului.

> Când scrinul e închis, când urechea nechemaţilor e astupată de somn sau umplută de zgomotele exterioare, când gândul oamenilor se fixează pe un oarecare obiect pozitiv,
> Atunci scene ciudate se petrec în salonul unde se află scrinul, câteva personaje cu statură şi înfăţişare insolită ies din micile oglinzi.

De astă dată, în noaptea mobilei, reflexele închise în ea sunt cele care reproduc obiecte. Inversarea interiorului şi exteriorului e trăită cu asemenea intensitate de poet, încât ea se repercutează într-o inversare a obiectelor şi reflexelor.

Şi, încă o dată, după ce a visat la acest salon minuscul pe care-l înfierbântă un bal cu personaje demodate, poetul deschide scrinul (p. 90):

---

[1] Charles Cros, *Poèmes et proses,* Éditions Gallimard, p. 87. Poemul *Le meuble* (*Mobila*), apud *Le coffret de santal* (*Sipetul de santal*) este dedicat Dnei Mauté de Fleurville.

Luminile şi focurile se sting, invitaţii, eleganţi, cochete şi rude bătrâne dispar învălmăşiţi, fără să ţină seama de demnitatea lor, în oglinzi, coridoare şi colonade; fotoliile, mesele şi perdelele se evaporă.
Iar salonul rămâne gol, tăcut şi curat.

Oamenii serioşi pot să spună atunci, o dată cu poetul: „e un scrin de marchetărie şi atâta tot." Ecou al acestei judecăţi rezonabile, cititorul care nu va vrea să încerce inversările dintre mare şi mic, dintre exterior şi intimitate, va putea spune la rândul său: „E un poem şi atâta tot." *And nothing more.*

De fapt, poetul a tradus în concret o temă psihologică foarte generală: vor fi totdeauna mai multe lucruri într-un scrin închis decât într-un scrin deschis. Verificarea omoară imaginile. Totdeauna *a imagina* va fi mai larg decât *a trăi*.

Lucrarea tainei merge fără încetare de la fiinţa care ascunde la fiinţa care se ascunde. Scrinul e o carceră de obiecte. Şi iată că visătorul se simte prins în carcera tainei sale. Am vrea să deschidem şi am vrea să ne deschidem. Oare nu putem citi aceste versuri de Jules Supervielle în amândouă sensurile

Caut în nişte cufere care mă înconjură brutal
Punând tenebrele alandala
În nişte lăzi adânci, adânci
De parcă n-ar mai fi din lumea aceasta.[1]

Cine îngroapă o comoară se îngroapă cu ea. Secretul este un mormânt şi nu degeaba omul discret se laudă că este mormântul secretelor.

Orice intimitate se ascunde. Joë Bousquet scrie: „Nimeni nu mă vede schimbându-mă. Dar cine mă vede? Eu sunt *ascunzătoarea mea.*"[2]

Nu vrem, în această lucrare, să reamintim problema intimităţii substanţelor. Am schiţat-o în alte lucrări.[1]

---

[1] Supervielle, *Gravitations* (*Gravitaţii*), p. 17.
[2] Joë Bousquet, *La neige d'un autre âge* (*Zăpada altor vremi*), p. 90.

Cel puţin, trebuie să notăm omodromia a doi visători care caută intimitatea omului şi intimitatea materiei. Jung a pus bine în lumină această corespondenţă a visătorilor alchimici (Cf. *Alchemie und Psychologie*). Cu alte cuvinte, nu există decât un *loc* pentru ceea ce este *superlativul ascunsului*. Ascunsul în om şi ascunsul în lucruri ţin de aceeaşi topo-analiză de îndată ce intrăm în această ciudată regiune a *superlativului,* regiune abia studiată de psihologie. De fapt, orice pozitivitate face ca superlativul să recadă în comparativ. Pentru a intra în domeniul superlativului, trebuie să părăsim pozitivul în favoarea imaginarului. Trebuie să-i ascultăm pe poeţi.

---

[1] Cf. *La terre et les réveries du repos* (*Pământul şi reveriile repaosului*), cap. I, şi *La formation de l'esprit scientifique* (*Formarea spiritului ştiinţific*). *Contribuţie la o psihanaliză a cunoaşterii obiective*, cap. VI.

Capitolul al patrulea

CUIBUL

„Am cules un cuib în scheletul iederii
Un cuib moale de muşchi de câmp
şi de iarbă de vis.“
Yvan Goll

„Cuiburi albe, păsările voastre vor înflori
……………………………………….
Veţi zbura, cărări de fulg.“
Robert Ganzo

I

Într-o scurtă frază, Victor Hugo asociază imaginile şi fiinţele funcţiei de locuire. Pentru Quasimodo, spune el, catedrala fusese rând pe rând „oul, cuibul, casa, patria, universul“.[1] „Aproape s-ar putea spune că el luase forma acesteia, aşa cum melcul ia forma cochiliei sale. Era sălaşul lui, vizuina lui, învelişul lui… Adera la ea cumva ca broasca ţestoasă în carapacea ei. Catedrala cea zgrunţuroasă era carapacea lui.“ Era nevoie de toate aceste imagini pentru a spune cum o fiinţă dizgraţiată se dă după forma chinuită a tuturor ascunzătorilor sale din ungherele complexului edificiu. Astfel poetul, prin multiplicitatea imaginilor, ne face sensibili la puterile diferitelor refugii. Dar el adaugă îndată puzderiei de imagini un semn de temperare.

> Este inutil – continuă Hugo – să-l avertizăm pe cititor să nu ia cuvânt cu cuvânt figurile pe care suntem obligaţi să le folosim aici ca să exprimăm această îmbinare ciudată, simetrică, imediată, aproape consubstanţială dintre un om şi un edificiu.

---

[1] Victor Hugo, *La cathédrale de Paris* (*Catedrala din Paris*), cartea IV, par. 3.

Este de altfel foarte frapant faptul că până şi în casa clară conştiinţa stării de bine (*bien-être*) cheamă comparaţiile cu un animal în bârlogul lui. Pictorul Vlaminck, trăind în casa lui liniştită, scrie: „Starea de bine pe care o simt în faţa focului, când afară bântuie vremea rea, este curat animală. Şoarecele în gaura lui, iepurele în culcuş, vaca în grajd trebuie să fie fericiţi la fel cum sunt eu.“[1] Astfel, senzaţia de bună-stare ne trimite înapoi la primitivitatea refugiului. Fizic, fiinţa care capătă sentimentul refugiului se strânge în sine, se retrage, se cuibăreşte, se ascunde, se piteşte. Căutând prin bogăţiile vocabularului multiplele verbe care să spună toate dinamicile retragerii, am găsi imagini ale mişcării animale, mişcări de tupilare care sunt înscrise în muşchi. Ce aprofundare a psihologiei dacă am putea reda psihologia fiecărui muşchi! Ce sumă de fiinţe animale există în fiinţa omului! Căutările noastre nu merg atât de departe. Ar fi destul de mult dacă am putea măcar reda câteva imagini valorizate ale refugiului, arătând că, înţelegându-i-le, noi le şi trăim puţin.

Însoţind cuibul, însoţind mai ales cochilia, vom găsi un întreg lot de imagini pe care vom încerca să le caracterizăm ca fiind imagini primare, ca imagini care solicită în noi o primitivitate. Vom arăta apoi cum, într-o stare de fericire fizică, fiinţei îi place să se „retragă în colţul său“.

II

Chiar şi în lumea obiectelor inerte, cuibul capătă o valorizare extraordinară. Vrem să fie *perfect*, să poarte pecetea unui instinct cât se poate de sigur. De acest instinct ne minunăm, iar cuibul trece lesne drept o minune a vieţii animale. Să luăm, din opera lui Ambroise Paré, un exemplu al acestei perfecţiuni lăudate

[1] Vlaminck, *Poliment* (*Politicos*), 1931, p. 52.

> Meşteşugul şi priceperea ce au toate dobitoacele de a-şi face cuiburile lor este făcută atât de măiestru că mai bine nu se poate, într-atâta că îi întrec pe toţi zidarii, dulgherii şi construitorii; căci nu e om care să ştie face zidire mai potrivită pentru sine şi pruncii săi, decât fac aceste dobitoace mărunte pentru ele, într-atâta că avem o zicală, că oamenii ştiu să facă de toate, numai cuiburile păsărilor nu.[1]

Lectura unei cărţi care se limitează la fapte potoleşte repede acest entuziasm. De exemplu în lucrarea lui Landsborough-Thomson, aflăm că adeseori cuiburile sunt abia schiţate, iar câteodată făcute alandala. „Când Vulturul auriu îşi face cuib într-un copac, el înalţă câteodată un maldăr uriaş de crengi căruia îi adaugă în fiecare an altele, până când într-o bună zi tot eşafodajul se prăbuşeşte sub propria lui greutate.“[2] Între entuziasm şi critica ştiinţifică, am găsi mii de nuanţe dacă am urmări istoria ornitologiei. Dar nu acesta este subiectul nostru. Să notăm doar că vom surprinde aici o polemică a valorilor care deformează foarte adesea, în amândouă sensurile, faptele propriu-zise. Ne putem întreba dacă această cădere, nu a vulturului, ci a cuibului de vultur, nu-i procură autorului mica satisfacţie de a fi ireverenţios.

III

Nimic mai absurd, pozitiv vorbind, decât valorizările *umane* ale imaginii cuibului. Cuibul, pentru *pasăre*, este fără îndoială un sălaş cald şi moale. Este o casă de viaţă: el continuă să clocească pasărea care iese din ou. Pentru pasărea ieşită din

---

[1] Ambroise Paré, *Le livre des animaux et de l'intelligence de l'homme* (*Cartea animalelor şi inteligenţei omului*), *Œuvres complètes,* Éditions J.-F. Malgaigne, vol. III, p. 740.

[2] A. Landsborough-Thomson, *Les oiseaux* (*Păsările*), trad. Éditions Cluny, 1934, p. 104.

ou, cuibul este un puf extern înainte ca pielea golaşă să-şi capete puful corporal. Dar câtă grabă de a face dintr-un lucru atât de neînsemnat o imagine omenească, o imagine pentru om! Am simţi ridicolul imaginii dacă am apropia cu adevărat „cuibul“ bine închis, „cuibul“ cald pe care şi-l făgăduiesc îndrăgostiţii, de cuibul real pierdut în frunziş. Păsările – trebuie oare s-o spunem – nu cunosc decât amorurile de frunzărişuri. Cuibul se construieşte mai târziu, după nebunia amoroasă ce străbate câmpurile. Dacă ar fi să visăm la toate acestea şi să tragem din ele învăţăminte omeneşti, ar mai trebui să facem o dialectică a amorului prin păduri şi a amorului într-o odaie din oraş. Nici aceasta nu constituie subiectul nostru. Trebuie să fii André Theuriet ca să compari mansarda cu un cuib; el îşi înzestrează comparaţia cu această singură observaţie: „Visului nu-i place oare să se caţăre cât mai sus.“[1] Pe scurt, în literatură, în general, imaginea cuibului este o copilărie.

„Cuibul trăit“ este deci o imagine pornită prost. Această imagine are totuşi virtuţi iniţiale pe care fenomenologul ce iubeşte problemele mărunte le poate descoperi. Este un nou prilej de a şterge o neînţelegere asupra funcţiei principale a fenomenologiei filosofice. Sarcina acestei fenomenologii nu este de a descrie cuiburile întâlnite în natură, sarcină cât se poate de pozitivă rezervată ornitologului. Fenomenologia filosofică a cuibului ar începe dacă am putea elucida în prealabil interesul pe care-l avem răsfoind un album de cuiburi, sau, încă şi mai radical, dacă ne-am putea regăsi uimirea naivă cu care descopeream odinioară un cuib. Uimirea, asta nu se toceşte. Descoperirea unui cuib ne trimite din nou la copilăria noastră, la o copilărie. La nişte copilării pe care ar fi trebuit să le avem. Rari sunt aceia dintre noi cărora viaţa le-a dăruit deplina măsură a cosmicităţii ei.

De câte ori, în grădina mea, n-am cunoscut dezamăgirea de a descoperi un cuib *prea târziu*. Toamna a venit, frunzişul se răreşte. În furca dintre două crengi, iată un cuib părăsit. Deci acolo erau, tatăl, mama şi micuţii – şi eu nu i-am văzut!

---

[1] André Theuriet, *Colette,* p. 209.

Descoperit cu întârziere în pădurea pe timp de iarnă, cuibul gol îşi bate joc de căutătorul de cuiburi. Cuibul este o ascunzătoare a vieţii înaripate. Cum a putut el să fie invizibil? Invizibil în faţa cerului, departe de solidele ascunzători ale pământului? Dar fiindcă pentru a determina corect nuanţele de fiinţă ale unei imagini, trebuie să-i adăugăm o supraimpresie, iată o legendă care împinge la extrem imaginarea cuibului invizibil. O împrumutăm din frumoasa carte a lui Charbonneaux-Lassax: *Le bestiaire du Christ* (*Bestiarul lui Hristos*):

> Se spunea că pupăza poate să se ascundă pe de-a-ntregul vederii tuturor fiinţelor vii de unde vine că la sfârşitul evului mediu se mai credea că la cuibul pupezei se află o iarbă de diferite culori care-l face pe om nevăzut când o poartă la el.[1]

Iată, poate „iarba de vis“ a lui Yvan Goll.

Dar visele din zilele noastre nu merg atât de departe şi cuibul părăsit nu mai conţine iarba invizibilităţii. Cules din tufiş ca o floare ofilită, cuibul nu mai este decât un „lucru“. Am dreptul să-l iau în mână, să-l desfac. Cu melancolie mă fac din nou un om al câmpiilor şi tufişurilor, puţin vanitos de ştiinţa de transmis unui copil căruia îi spui: „E un cuib de piţigoi.“

Astfel, cuibul cel vechi intră într-o categorie de obiecte. Cu cât mai diverse vor fi obiectele, cu atât mai simplu va deveni conceptul. Tot colecţionând cuiburile, lăsăm imaginaţia liniştită. Pierdem contactul cu cuibul viu.

Totuşi, cuibul cel viu este cel care ar putea introduce o fenomenologie a cuibului real, a cuibului găsit în natură şi care devine o clipă – cuvântul nu e prea mare – centrul unui univers, datul unei situaţii cosmice. Ridic uşurel o ramură, pasărea e acolo, clocindu-şi ouăle. E o pasăre care nu-şi ia zborul. Ea doar freamătă puţin. Eu tremur că o fac să tremure. Mi-e teamă ca nu cumva pasărea care clocește să ştie că sunt un om, fiinţa care a pierdut încrederea păsărilor. Rămân nemişcat. Binişor se potolesc – îmi închipui! – spaima păsării şi spaima mea de a

---

[1] L. Charbonneaux-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, Paris, 1940, p. 489.

înspăimânta. Respir mai bine. Las să cadă la loc ramura. Mă voi întoarce mâine. Azi, o bucurie e în mine: păsările şi-au făcut un cuib în grădina mea.

Şi, a doua zi când mă întorc, mergând pe alee mai uşor decât deunăzi, văd în fundul cuibului opt ouă de un alb roşcat. Doamne! Ce mici sunt! Ce mic e un ou din tufişuri!

Iată cuibul viu, cuibul locuit. Cuibul este casa păsării. E mult de când o ştiu, e mult de când mi s-a spus. E o poveste atât de veche, încât ezit să o repet, să mi-o repet. Şi totuşi, tocmai am retrăit-o. Şi îmi amintesc, într-o mare simplitate a memoriei, de zilele când, în viaţa mea, am descoperit un cuib viu. Ce rare sunt, într-o viaţă, aceste amintiri adevărate!

Cum înţeleg atunci pagina lui Toussenel care scrie:

> Amintirea întâiului cuib de păsări pe care l-am găsit singur a rămas mai adânc gravată în memoria mea decât cea a premiului întâi la compunere pe care l-am luat la colegiu. Era un cuib frumos de scatiu cu patru ouă cenuşiu-roşcate brăzdate de linii roşii ca o hartă de geografie emblematică. Am fost cuprins pe loc de o comoţie de plăcere nespusă care mi-a încremenit timp de peste o oră privirea şi picioarele. Întâmplarea îmi arăta în acea zi vocaţia mea.[1]

Ce frumos text pentru noi care căutăm apariţia intereselor primare! Răsunând, la început, la o asemenea „comoţie“, înţelegem mai bine că Toussenel a putut mai apoi integra, în viaţa şi în opera sa, toată filosofia armonică a unui Fourier, adăuga la viaţa păsării o viaţă emblematică la scara unui univers.

Dar, în viaţa cea mai obişnuită, la un om care trăieşte prin păduri şi câmpii, descoperirea unui cuib e totdeauna o emoţie nouă. Fernand Lequenne, prietenul plantelor, plimbându-se cu soţia sa, Mathilde, vede un cuib de pitulice într-o tufă de mărăcini neagri:

> Mathilde îngenunchează, întinde un deget, atinge uşor muşchiul delicat, rămîne cu degetul în aer…
> Deodată sunt cutremurat de un fior.

---

[1] A. Toussenel, „Le monde des oiseaux“, *Ornithologie passionnelle* Paris, 1853, p. 32.

Semnificaţia feminină a cuibului agăţat în furca a două crengi, asta descopăr în aceea clipă. Tufa capătă o valoare atât de umană încât strig: — Nu-l atinge, sub nici un cuvânt, nu-l atinge.[1]

IV

„Comoţia“ lui Toussenel, „fiorul“ lui Lequenne poartă pecetea sincerităţii. Au stârnit ecou în lectura noastră, fiindcă în cărţi ne bucurăm de surpriza de „a descoperi un cuib“. Să ne urmăm deci cercetarea cuiburilor în literatură. Vom da un exemplu în care scriitorul măreşte cu un ton valoarea domiciliară a cuibului. Împrumutăm exemplul de la Henry-David Thoreau. În pagina lui Thoreau, copacul întreg este, pentru pasăre, vestibulul cuibului. De pe acum copacul care are onoarea de a adăposti un cuib participă la misterul acestuia. Pentru pasăre, copacul este de pe acum un refugiu. Thoreau ne arată cum ciocănitoarea ia un copac întreg drept sălaş. Pune această luare în stăpânire în paralel cu bucuria unei familii care revine să locuiască în casa multă vreme părăsită.

Astfel când o familie din vecini, după o îndelungată absenţă, se întoarce în casa goală, aud zvonul voios al vocilor, râsetele copiilor, văd fumul de la bucătărie. Uşile sunt larg deschise. Copiii aleargă în hol strigând. Astfel ciocănitoarea se repede în labirintul ramurilor, străpunge aici o fereastră, iese prin ea ciripind, se aruncă în altă parte, aeriseşte casa. Face glasul să-i răsune în sus, în jos, îşi pregăteşte sălaşul… şi îl ia în stăpânire.[2]

Thoreau ne arată aici şi cuibul şi casa în expansiune. Nu e oare frapant că textul lui Thoreau se animă în cele două direcţii ale metaforei: casa cea veselă este un cuib viguros – încrederea

[1] Fernand Lequenne, *Plantes sauvages* (*Plante sălbatice*), p. 269.
[2] Henry-David Thoreau, *Un philosophe dans les bois* (*Un filosof în pădure*), trad., p. 227.

ciocănitoarei în copacul unde îşi ascunde cuibul este o luare în stăpânire a unui sălaş. Depăşim aici domeniul comparaţiilor şi alegoriilor. Ciocănitoarea „proprietară“ care apare la fereastra copacului, care cântă la balcon, corespunde, va spune desigur critica rezonabilă, unei „exagerări“. Dar sufletul poetic îi va fi recunoscător lui Thoreau pentru că îi oferă, o dată cu cuibul la scara copacului, o sporire a imaginii. Copacul devine un cuib de îndată ce un mare visător se ascunde în copac. Citim în *Mémoires d'Outretombe* această confidenţă-amintire a lui Chateaubriand. „Îmi făcusem un adăpost, ca un cuib, într-una din sălcii: acolo, izolat între cer şi pământ, petreceam ore întregi cu pitulicile.“

Fapt este că, în grădină, copacul locuit de pasăre ne devine mai drag. Oricât de misterioasă, oricât de invizibilă ar fi adesea prin frunziş ciocănitoarea îmbrăcată toată în verde, ea ne devine familiară. Ciocănitoarea nu e un locuitor tăcut. Şi nu atunci când cântă ne gândim la ea, ci când lucrează. Pe toată lungimea trunchiului de copac, ciocul ei, cu lovituri răsunătoare, loveşte lemnul. Ea dispare adesea, dar o auzim mereu. E o lucrătoare a grădinii.

Şi, astfel, ciocănitoarea a intrat în universul meu sonor. Îmi fac din ea o imagine salutară pentru mine însumi. Când un vecin, în locuinţa mea pariziană, bate cuie în perete până noaptea târziu, eu „naturalizez“ zgomotul. Credincios metodei mele de liniştire faţă de tot ceea ce mă incomodează, îmi închipui că sunt în casa mea din Dijon şi îmi spun, găsind firesc tot ce aud: „E ciocănitoarea mea care lucrează în salcâm.“

V

Cuibul, ca orice imagine de repaos, de linişte, se asociază imediat cu imaginea casei simple. De la imaginea cuibului la cea a casei sau viceversa, trecerile nu se pot face decât sub semnul *simplităţii*. Van Gogh, care a pictat multe cuiburi şi multe colibe, îi scrie fratelui său: „Coliba cu acoperiş de paie m-a

făcut să mă gândesc la cuibul unui auşel.“[1] Nu e oare pentru ochiul pictorului o *dublare* a interesului dacă, pictând un cuib, el visează la colibă, dacă pictând o colibă, visează la un cuib? La astfel de noduri de imagine, pare că visăm de două ori, că visăm în două registre. Imaginea cea mai simplă se dublează, este ea însăşi şi altceva decât ea însăşi. Colibele lui Van Gogh sunt acoperite cu paie. Un acoperiş gros de paie, împletit grosolan subliniază voinţa de adăpostire extinsă dincolo de pereţi. Dintre toate virtuţile adăpostului, aici acoperişul este martorul dominant. Sub acoperământul lui pereţii sunt din pământ zidit. Deschiderile sunt scunde. Coliba este aşezată pe pământ ca un cuib pe câmp.

Iar cuibul de auşel este într-adevăr o colibă, fiindcă e un cuib acoperit, un cuib rotund. Abatele Vincelot îl descrie în aceşti termeni:

> Auşelul dă cuibului său forma unui bulgăre foarte rotund, în care este practicată o gaură mică plasată dedesubt, ca să nu poată pătrunde apa. Această deschidere este de obicei ascunsă sub o ramură. Adeseori mi s-a întâmplat să cercetez cuibul în toate sensurile înainte de a zări deschiderea care lasă loc de trecere femelei.[2]

Trăind deplin în legătura ei manifestă coliba-cuib a lui Van Gogh, dintr-odată în mine cuvintele glumesc. Îmi place să-mi spun din nou că un rege micuţ locuieşte în colibă.[*] Iată o adevărată imagine-poveste, o imagine care sugerează povestiri.

VI

Casa-cuib nu e niciodată tânără. S-ar putea spune, la modul pedant, că ea este locul natural al funcţiei de locuire. În ea *ne*

---

[1] van Gogh, *Lettres à Théo* (*Scrisori către Théo*), trad., p. 12.

[2] Vincelot, *Les noms des oiseaux expliqués par leurs moeurs ou essais étymologiques sur l'ornitologie* (*Numele păsărilor explicate prin obiceiurile lor sau încercări etimologice asupra ornitologiei*), Angers, 1867, p. 233.

[*] „Auşel“ se traduce în franţuzeşte *roitelet* – iar *roi* înseamnă rege (n. tr.).

întoarcem, visăm să ne întoarcem aşa cum pasărea se întoarce la cuib, cum mielul se întoarce în staul. Acest semn al *întoarcerii* marchează nesfârşite reverii, căci întoarcerile omeneşti se petrec după marele ritm al vieţii umane, ritm care trece peste ani, luptă prin vis împotriva tuturor absenţelor. Deasupra imaginilor apropiate de cuib şi de casă răsună o componentă intimă de fidelitate.

Totul se petrece, în acest domeniu, în trăsături simple şi delicate. Sufletul este atât de sensibil la aceste simple imagini, încât într-o lectură armonică ea aude toate rezonanţele. Lectura la nivelul conceptelor ar fi fadă, rece, ar fi lineară. Ea ne cere să înţelegem imaginile unele după altele. Şi, în acest domeniu al imaginii cuibului, trăsăturile sunt atât de simple, încât e de mirare că un poet poate fi încântat de ele. Dar simplitatea duce la uitare şi dintr-o dată simţim recunoştinţă pentru poetul care găseşte, într-o trăsătură rară, talentul de a o reînnoi. Cum n-ar intra în rezonanţă fenomenologul cu această reînnoire a unei imagini simple? Citim atunci, cu inima înduioşată, poemul simplu pe care-l scrie Jean Caubère sub titlul *Cuibul călduţ.*

Acest poem ia şi mai mare amploare dacă ţinem seama că el apare într-o carte austeră scrisă sub semnul pustiului:

Cuibul călduţ şi calm
Unde cântă pasărea
………………………
Aminteşte cântecele, farmecele
Pragul curat
Al vechii case.[1]

Iar pragul, aici, este pragul primitor, pragul care nu impune prin maiestatea lui. Cele două imagini, cuibul calm şi casa veche, ţes, în războiul viselor, pânza solidă a intimităţii. Iar imaginile sunt cât se poate de simple, fără nici o preocupare pentru pitoresc. Poetul a simţit că un fel de acord muzical va răsuna în sufletul cititorului său prin evocarea cuibului, a unui

[1] Jean Caubère, *Deserts* (*Pustiuri*), Éditions Debresse, Paris, p. 25.

cântec de pasăre, a farmecelor care ne cheamă spre casa cea veche, spre cel dintâi sălaş. Dar, ca să compari atât de blând casa şi cuibul, nu trebuie oare să fi pierdut casa fericirii? Există un „vai“ în acest cântec de duioşie. Dacă revii în casa cea veche aşa cum te întorci la cuib înseamnă că amintirile sunt vise, înseamnă că bătrâna casă a trecutului a devenit o mare imagine, marea imagine a intimităţilor pierdute.

VII

Astfel, valorile deplasează faptele. De îndată ce iubim o imagine, ea nu mai poate fi copia unui fapt. Unul dintre cei mai mari visători ai vieţii înaripate, Michelet, ne va da o nouă dovadă în acest sens. El nu consacră totuşi decât câteva pagini „arhitecturii păsărilor“, dar, în acelaşi timp, aceste pagini gândesc şi visează.

Pasărea, spune Michelet, este un lucrător lipsit de orice unealtă. Ea nu are „nici mâna veveriţei, nici dintele castorului“. „Unealta, realmente, este trupul pasării înseşi, pieptul ei cu care apasă şi strânge materialele până la a le face absolut docile, a le amesteca, a le supune lucrării generale.“[1] Şi Michelet ne sugerează casa construită de corp, pentru corp, luându-şi forma începând cu interiorul, ca o cochilie, într-o intimitate care lucrează fizic. Înlăuntrul cuibului se află cel care impune forma acestuia. „Înlăuntrul, instrumentul care impune cuibului forma circulară nu este altceva decât corpul pasării. Învârtindu-se neîncetat şi împingând peretele din toate părţile, ea ajunge să formeze acest cerc.“ Femela, strung viu, îşi scobeşte casa. Bărbătuşul aduce

[1] Jules Michelet, *L'oiseau* (*Pasărea*), ed. 4-a, 1858, p. 208 şi urm. Joubert (*Pensées* [*Gânduri*]), II, p. 167) scrie: „Ar fi util de cercetat dacă formele pe care le dă cuibului său o pasăre, care n-a văzut niciodată un cuib, nu au vreo analogie cu alcătuirea sa interioară.“

din exterior materiale heteroclite, bucăţele solide. Din toate acestea, printr-o apăsare activă, femela face o pâslă.

Şi Michelet continuă:

> Casa este persoana însăşi, forma şi efortul ei cel mai imediat; aş spune chiar suferinţa sa. Rezultatul nu este obţinut decât prin apăsarea necontenit repetată cu pieptul. Nu e unul dintre aceste fire de iarbă care, pentru a căpăta şi a păstra curba, să nu fi fost de mii şi mii de ori împins cu pieptul, cu inima, desigur cu tulburarea respiraţiei, cu palpitaţie poate.

Ce ciudată inversare a imaginilor! Nu avem aici de-a face cu lăcaşul uterin creat de embrion? Totul stă aici în împingere internă, intimitate fizic dominatoare. Cuibul este un fruct care se umflă, care apasă pe propriile limite.

Din fundul cărei reverii urcă asemenea imagini? Nu vin ele din visul protecţiei celei mai apropiate, al protecţiei mulate pe corpul nostru? Visele despre casa-veşmânt nu le sunt necunoscute celor ce se complac în exerciţiul imaginar al funcţiei de locuire. Lucrând adăpostul în maniera în care visează Michelet la cuibul său, nu am mai putea îmbrăca haina de-a gata, atât de adesea marcată cu un semn rău de Bergson. Am avea casa personală, cuibul corpului nostru, căptuşit pe măsura noastră. Când, după încercările vieţii, i se oferă lui Colas Breugnon, eroul lui Romain Rolland, o casă mai mare, mai comodă, el o refuză ca pe un veşmânt care nu i-ar fi pe măsură. „Ar face cute pe mine sau aş face-o să plesnească“, spune el.[1]

Astfel, continuând până la omenesc imaginile cuibului adunate de Michelet, ne dăm seama că, încă de la originea lor, aceste imagini erau omeneşti. Este îndoielnic ca vreun ornitolog să descrie, în felul lui Michelet, construcţia unui cuib. Astfel construit, cuibul trebuie numit cuibul Michelet. Fenomenologul va experimenta aici dinamismul unei ciudate cuibăriri, al unei cuibăriri active, neîncetat reîncepute. Nu e vorba de o dinamică a insomniei în care fiinţa se suceşte şi se răsuceşte în culcuşul

---

[1] Romain Rolland, *Colas Breugnon,* p. 107.

ei. Michelet ne cheamă la modelarea adăpostului, modelare ce, prin trăsături fine, face netedă şi moale o suprafaţă mai înainte colţuroasă şi compozită. Din întâmplare, pagina lui Michelet ne oferă un document rar, dar tocmai prin aceasta preţios, de imaginaţie materială. Cine iubeşte imaginile materiei nu poate uita pagina lui Michelet pentru că ea ne descrie *modelajul pe uscat.* Este modelajul, este mariajul în aerul uscat şi în soarele de vară al ierbii şi al pufului. Cuibul lui Michelet este construit spre slava pâslei.

Să notăm că puţini sunt visătorii de cuiburi care iubesc cuiburile de rândunică, făcute, spun ei, din salivă şi din noroi. S-a pus întrebarea unde oare puteau să locuiască rândunelele înainte de a fi existat case şi oraşe? Rândunica nu e deci o pasăre „conformistă“; Charbonneaux-Lassay scrie (*loc. cit.,* p. 572): „Am auzit ţăranii din Vendée spunând că un cuib de rândunică îi înspăimântă, chiar iarna, pe diavolii nopţii.“

VIII

Dacă aprofundăm puţin reveriile în care suntem în faţa unui cuib, ne lovim curând de un soi de paradox al sensibilităţii. Cuibul – *înţelegem* asta imediat – este precar şi totuşi el declanşează în noi o *reverie a securităţii.* Cum se face că precaritatea evidentă nu împiedică o asemenea reverie? Răspunsul la acest paradox este simplu: visăm ca un fenomenolog care se ignoră. Retrăim, într-un soi de naivitate, instinctul păsării. Ne complacem în a accepta mimetismul cuibului cu totul şi cu totul verde, pitulat în frunzişul verde. L-am văzut cu siguranţă, dar spunem că era bine ascuns. Acest centru de viaţă animală este disimulat în uriaşul volum al vieţii vegetale. Cuibul este un mănunchi de frunze care cântă. El participă la pacea vegetală. Este un punct în ambianţa de fericire a marilor copaci.

Un poet scrie:

Am visat un cuib unde arborii respingeau moartea.[1]

Astfel, contemplând cuibul, ne aflăm la originea unei încrederi în lume, căpătăm o încărcătură de încredere, o chemare la încrederea cosmică. Şi-ar mai construi pasărea cuibul dacă n-ar avea un instinct de încredere în lume? Dacă auzim acest apel, dacă facem din acest adăpost precar care este cuibul – în mod paradoxal, desigur, dar purtaţi de elanul însuşi al imaginaţiei – un refugiu absolut, ne întoarcem la izvoarele casei onirice. Casa noastră, prinsă în virtualitatea ei de onirism, este un cuib în lume. În ea vom trăi într-o încredere nativă dacă într-adevăr participăm, în visele noastre, la securitatea sălaşului dintâi. Nu avem nevoie, pentru a trăi această încredere, atât de profund înscrisă în somnul nostru, să enumerăm nişte motive materiale de încredere. Cuibul ca şi casa onirică şi casa onirică ca şi cuibul – dacă într-adevăr noi suntem la originea viselor noastre – nu cunosc ostilitatea lumii. Viaţa începe pentru om dormind bine şi toate ouăle din cuiburi sunt bine clocite. Experienţa ostilităţii lumii – şi prin urmare visele noastre de apărare şi de agresivitate – sunt mai tardive. În germenele ei, orice viaţă este stare de bine. Fiinţa începe în starea de bine. În contemplarea cuibului, filosoful se linişteşte urmărind o meditaţie a fiinţei sale în fiinţa liniştită a lumii. Traducând atunci în limbajul metafizicienilor de azi absoluta naivitate a reveriei sale, visătorul poate spune: lumea este cuibul omului.

Lumea este un cuib; o uriaşă putere păzeşte fiinţele lumii în acest cuib. În *Istoria poeziei Evreilor* (trad. Carlowitz, p. 269), Herder dă o imagine a cerului imens sprijinit pe pământul imens: „Văzduhul, spune el, este un porumbel care, aşezat în cuib, îşi încălzeşte copiii."

Aveam aceste gânduri; aveam aceste vise şi iată că citesc în *Cahieres G.L.M. (Caietele G.L.M.)*, toamna 1954, o pagină care

---

[1] Adolphe Shedow, *Berceau sans promesses* (*Leagăn fără făgăduieli*), Éditions Seghers, p. 33. Shedrow mai spune:

Am visat un cuib în care vârstele nu mai dormeau.

mă ajută să susţin axioma care „înlumează“ cuibul, care face din cuib centrul unei lumi. Boris Pasternak vorbeşte despre „instinctul, cu ajutorul căruia, asemenea rândunicii, construim lumea – un cuib enorm, conglomerat de pământ şi de cer, de moarte şi de viaţă, şi de două timpuri, cel care este disponibil şi cel care lipseşte.“[1] Da, două timpuri, căci, într-adevăr, ce durată ne-ar trebui ca să se poată propaga, pornind din centrul intimităţii noastre, nişte unde de linişte care să meargă până la marginile lumii.

Dar ce concentrare de imagine există în lumea-cuib-de-rândunică a lui Boris Pasternak. Chiar, de ce am înceta să zidim, să adunăm tencuiala lumii în jurul adăpostului nostru? Cuibul omului, lumea omului nu se termină niciodată. Iar imaginaţia ne ajută să o continuăm. Poetul nu poate părăsi o imagine atât de mare, sau mai exact o asemenea imagine nu-l poate părăsi pe poetul său. Boris Pasternak a scris pe bună dreptate: „Omul este mut, imaginea vorbeşte. Fiindcă este evident că *numai* imaginea poate ţine pasul cu natura.“ (*loc. cit.*, p. 5)

---

[1] *Cahiers G.L.M.,* toamna 1954, trad. André du Bouchet, p. 7.

Capitolul al cincilea

COCHILIA

I

Cochiliei îi corespunde un concept atât de clar, atât de sigur, atât de tare, încât, neputând pur şi simplu să o deseneze, poetul, limitat la a vorbi despre ea, se află mai întâi în deficit de imagini. El este oprit, în evadarea sa către valorile visate, de realitatea geometrică a formelor. Iar formele sunt atât de numeroase, adesea atât de noi, încât chiar de la examinarea pozitivă a lumii cochiliilor, imaginaţia este învinsă de realitate. Aici, natura imaginează şi natura e savantă. Va fi de-ajuns să privim un album cu amoniţi ca să recunoaştem că, încă din epoca secundară, moluştele îşi construiau cochiliile urmând lecţiile geometriei transcendentale. Amoniţii îşi făceau adăpostul pe axul unei spirale logaritmice. Vom găsi în frumoasa carte a lui Monod-Herzen o expunere foarte clară a acestei construcţii a formelor geometrice de către viaţă.[1]

Fireşte, poetul poate înţelege această geometrie estetică a vieţii. Textul nemaipomenit de frumos pe care Paul Valéry l-a scris, cu titlul *Cochiliile,* radiază de spirit geometric. Pentru poet, „Un *cristal,* o *floare,* o *cochilie* se desprind din dezordinea obişnuită a ansamblului lucrurilor sensibile. Ele sunt pentru noi

---

[1] Edouard Monod-Herzen, *Principes de morphologie générale* (*Principii de morfologie generală*), Éditions Gauthier-Villars, 1927, vol. I, p. 119: „Cochiliile oferă nenumărate exemple de suprafeţe spirale, cu linii de sutură ale spirelor succesive care sunt elice spirale.“ Mai aeriană este geometria cozii de păun: „Ochii cozii desfăşurate a păunului sunt situaţi în punctele de intersecţie ale unui dublu fascicul de spirale, care par a fi exact spiralele lui Arhimede.“ (vol. I, p. 58).

obiecte privilegiate, mai inteligibile vederii, deşi mai misterioase reflexiei, decât toate celelalte pe care le vedem nelămurit.“[1] Se pare că pentru poet, mare cartezian, cochilia ar fi un adevăr de geometrie animală bine solidificat, deci „clar şi distinct“. Obiectul realizat este de o înaltă inteligibilitate. *Formarea* – şi nu forma lui – rămâne misterioasă. Dar, în planul formei de luat, care este decizia de viaţă în alegerea iniţială, anume de a şti dacă cochilia va fi înfăşurată la stânga sau înfăşurată la dreapta? Câte nu s-au spus despre acest vârtej iniţial! De fapt, viaţa începe mai degrabă răsucindu-se decât avântându-se. Un elan vital care se răsuceşte –, ce minune insidioasă, ce fină imagine a vieţii! Şi câte vise am putea visa despre cochilia stângace! Despre o cochilie care s-ar abate de la rotaţia speciei sale!

Paul Valéry poposeşte îndelung în faţa idealului unui obiect modelat, a unui obiect cizelat care şi-ar justifica valoarea de a fi – prin frumoasa şi solida geometrie a formei sale, detaşându-se de simpla grijă de a-şi proteja materia. Deviza moluştei ar fi atunci: trebuie să trăieşti ca să-ţi faci casa şi nu să-ţi faci casa ca să trăieşti în ea.

Într-un al doilea timp al meditaţiei sale, poetul îşi dă seama că o cochilie cizelată de om ar fi obţinută de la exterior, într-un soi de acte enumerabile care poartă pecetea unei frumuseţi retuşate, în vreme ce, „molusca îşi emană cochilia“, „îşi picură“ materia de construit, „îşi distilează ritmic minunatul acoperământ“ (p. 10). Şi, încă de la prima picurare, casa e întreagă. Astfel, Valéry atinge misterul vieţii formatoare, misterul formării lente şi continue.

Dar această referire la misterul formării lente nu este decât un timp al meditaţiei poetului. Cartea sa este o introducere la un muzeu de forme. Acuarelele lui Paul-A. Robert ilustrează culegerea. Înainte de a picta acuarela, a fost pregătit obiectul, au fost şlefuite valvele. Această delicată şlefuire a dezgolit înrădăcinarea culorilor. Participăm astfel la o voinţă de culoare, la

---

[1] Paul Valéry, *Les merveilles de la mer. Les coquillages* (*Minunile mării. Cochiliile*), Coll. „Isis“, Éditions Plon, p. 5.

însăşi povestea colorării. Casa se iveşte atunci atât de frumoasă, atât de intens frumoasă, încât ar fi un sacrilegiu să visezi că vei locui în ea.

II

Fenomenologul care vrea să trăiască imaginile funcţiei de locuire nu trebuie să se ia după seducţiile frumuseţii exterioare. În general, frumuseţea exteriorizează, deranjează meditarea intimităţii. Fenomenologul nu poate nici să-l urmeze multă vreme pe conchiliologul care trebuie să clasifice imensa varietate a carapacelor şi cochiliilor. Conchiliologul e avid de diversitate. Fenomenologul ar putea măcar să se instruiască pe lângă conchiliolog dacă acesta i-ar mărturisi primele sale uimiri.

Fiindcă şi aici, ca şi în cazul cuibului, ar trebui să faci ca interesul durabil al observatorului naiv să plece de la o primă uimire. Se poate oare ca o fiinţă să fie vie în piatră, vie în această bucată de piatră? Această uimire nu e retrăită niciodată. Viaţa uzează repede primele uimiri. De altfel, pentru o cochilie „vie“, câte cochilii moarte! Pentru o cochilie locuită, câte cochilii goale?

Dar cochilia goală, ca şi cuibul gol, cheamă reverii de refugiu. Este fără îndoială un rafinament de reverie să urmăreşti imagini atât de simple. Dar fenomenologul are nevoie, credem, să meargă la maximum de simplitate. Credem deci că este interesant să propunem o fenomenologie a cochiliei locuite.

III

Cel mai bun semn al uimirii este exagerarea. De vreme ce locuitorul cochiliei uimeşte, imaginaţia nu va întârzia să scoată

din cochilie nişte fiinţe uimitoare, nişte fiinţe mai uimitoare decât realitatea. Să răsfoim, de exemplu, frumosul album al lui Jurgis Baltrusaitis, *Evul Mediu fantastic*, şi vom vedea reproduceri ale unor geme antice în care „animalele cele mai neaşteptate: un iepure, o pasăre, un cerb, un câine ies dintr-o cochilie ca din cutia unui scamator".[1] Această comparaţie cu o cutie de scamator i-ar fi cu totul inutilă cuiva care se plasează chiar pe axa unde se dezvoltă imaginile. Cine acceptă micile uimiri, se pregăteşte să imagineze unele mari. În ordinea imaginară, devine normal ca elefantul, animal uriaş, să iasă dintr-o cochilie de melc. Este excepţional totuşi să i se ceară, în stilul imaginaţiei, să intre la loc în ea. Vom avea ocazia să arătăm în alt capitol că niciodată, în imaginaţie, intrarea şi ieşirea nu sunt imagini simetrice. „Animale uriaşe şi libere ies în mod misterios dintr-un obiect mic" spune Baltrusaitis, adaugând: „Afrodita s-a născut în aceste condiţii."[2] Ceea ce e frumos, ceea ce e mare dilată germenii. Faptul că marele iese din mic, este, aşa cum vom arăta mai departe, unul dintre atributele miniaturii.

Totul este dialectică în fiinţa care iese dintr-o cochilie. Şi, cum ea nu iese întreagă, părţile dinapoi ale fiinţei rămân prizoniere în forme geometrice solide. Dar, la ieşire, viaţa este atât de grăbită, încât nu ia de la început o formă anume desemnată ca cea a iepuraşului şi a cămilei. Unele gravuri arată la ieşire ciudate amestecuri de fiinţe, aşa cum se întâmplă cu acel melc reprodus în cartea lui Jurgis Baltrusaitis, „cu cap omenesc bărbos şi cu urechi de iepure, purtând o mitră pe cap şi cu labe de patruped" (p. 58). Cochilia este un ceaun de vrăjitoare în care clocoteşte animalitatea. „Cartea de rugăciuni a Margueritei de Beaujeu, continuă Baltrusaitis, mişună de asemenea făpturi groteşti. Multe din ele şi-au azvârlit carapacea

---

[1] Jurgis Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique,* Éditions Colin, p. 57.

[2] Jurgis Baltrusaitis, *loc.cit.*, p. 56. „Pe monedele de la Hatria, capul unei femei cu părul în vânt, poate însăşi Afrodita, iese dintr-o cochilie rotundă."

şi păstrează din ea înfăşurările. Capete de câine, de lup, de pasăre, capete omeneşti se îmbină cu nişte moluşte fără protecţie.“ Astfel, reveria animalescă dezlănţuită realizează schema unei evoluţii animale condensate. E de-ajuns să scurtezi o evoluţie pentru a da naştere grotescului.

De fapt, fiinţa care iese din cochilie ne sugerează reveriile fiinţei mixte. Nu este numai făptura „jumătate carne, jumătate peşte“. Este făptura jumătate moartă, jumătate vie şi, în marile excese, jumătate piatră, jumătate om. E vorba de chiar inversul reveriei meduzante. Omul se naşte din piatră. Privind puţin mai de aproape figurile reprezentate la pagina 86, în cartea lui Jung, *Psychologie und Alchemie*, vom vedea acolo nişte Melusine, nu Melusine romantice ieşite din apele lacului, ci Melusine ca simboluri alchimice care ajută la formularea viselor pietrei din care trebuie să iasă principiile de viaţă. Melusina iese cu adevărat din coada ei solzoasă şi pietroasă, din coada ei, trecut îndepărtat, uşor spiralată. Nu avem impresia că fiinţa inferioară şi-a păstrat energia. Coada-cochilie nu-şi expulzează locatara. E vorba mai curând de o neantizare a vieţii inferioare de către viaţa superioară. Acolo, ca peste tot, viaţa este energică în vârful ei. Iar acest vârf îşi are un dinamism în simbolul desăvârşit al făpturii umane. Orice visător de evoluţie animală se gândeşte la om. În desenul Melusinelor alchimice, forma omenească iese dintr-o biată formă subţire căreia desenatorul nu i-a acordat decât un minimum de atenţie. Inertul nu solicită reveria, cochilia este un înveliş care va fi părăsit. Iar forţele de ieşire sunt atât de mari, forţele de producere şi de naştere sunt atât de vii, încât din cochilia informă pot ieşi două fiinţe umane care în figura 11 a cărţii lui Jung poartă, şi una şi alta, o diademă. Este *doppelköpfige Melusina*, Melusina cu două capete.

Toate aceste exemple ne oferă documente fenomenologice pentru o fenomenologie a verbului „a ieşi“. Ele sunt cu atât mai mult pur fenomenologice, cu cât corespund unor „ieşiri“ inventate. Animalul nu este aici decât un pretext pentru a multiplica imaginile lui „a ieşi“. Omul trăieşte din imagini. Ca toate marile verbe, verbul *a ieşi din* ar pretinde numeroase

cercetări în care s-ar reuni, alături de instanţele concrete, mişcările abia sensibile ale anumitor abstracţiuni. Nu se mai simte deloc o acţiune în derivările gramaticale, în deducţii, în inducţii. Verbele însele încremenesc de parcă ar fi substantive. Numai imaginile pot pune verbele din nou în mişcare.

IV

Pe tema cochiliei, imaginaţia lucrează, în afara dialecticii, mic–mare, şi dialectica fiinţei libere şi a fiinţei înlănţuite: şi la câte nu ne putem aştepta de la o fiinţă dezlănţuită!

Desigur, în realitate, molusca iese molatec din cochilia ei. Dacă studiul nostru s-ar referi la fenomenele reale din „comportamentul“ melcului, acest comportament ar fi la îndemâna observaţiilor noastre. Dacă totuşi am putea regăsi, chiar în observaţie, o naivitate totală, adică am putea retrăi cu adevărat observaţia primară, am pune din nou în acţiune acel complex de frică şi de curiozitate ce însoţeşte orice acţiune primară asupra lumii. Am vrea să vedem şi ne e frică să vedem. Aici se află pragul sensibil al oricărei cunoaşteri. Pe acest prag, interesul ondulează, se încurcă, revine. Exemplul pe care îl întâlnim ca să indicăm complexul frică şi curiozitate nu e important. Frica în faţa melcului este imediat potolită, e uzată, e „neînsemnată“. Dar ne dedicăm în aceste pagini studiului neînsemnatului. Aici se ivesc uneori ciudate fineţuri. Să le punem, pentru a le scoate la iveală, sub lupa imaginaţiei.

Cum se mai amplifică această vălurire de frică şi de curiozitate atunci când realitatea nu e prezentă pentru a o tempera în procesul de imaginare. Dar aici să nu inventăm nimic; să dăm documente cu privire la imagini care au fost efectiv imaginate, realmente desenate, şi care rămân gravate în geme şi în pietre. Să mai medităm pe marginea câtorva pagini din cartea lui Jurgis Baltrusaitis. El ne aminteşte *acţiunea* unui

desenator care ne arată isprava unui câine ce „sare din cochilie“ şi se aruncă asupra unui iepure. Încă o agresivitate şi câinele cu cochilie atacă un om. Suntem desigur în prezenţa actului măritor prin care imaginaţia depăşeşte realitatea. Aici imaginaţia operează, nu numai asupra dimensiunilor geometrice, ci şi asupra unor forţe, asupra unor viteze – nu numai într-un spaţiu mărit, ci asupra unui timp accelerat. Când, la cinema, se accelerează deschiderea unei flori, avem o imagine sublimă a ofrandei. S-ar spune că floarea care se deschide atunci fără încetineală, fără reticenţă, are sensul dăruirii, că ea este un dar al lumii. Dacă cinematograful ne-ar prezenta o accelerare a melcului ieşind din cochilie, a unui melc împingându-şi foarte repede coarnele către cer, ce mai agresiune! Ce coarne agresive! Frica ar bloca orice curiozitate. Complexul frică–curiozitate ar fi sfâşiat.

Un semn de violenţă se află în toate acele figuri în care o fiinţă surescitată iese din cochilia inertă. Desenatorul îşi bruschează reveriile animaleşti. Cochiliilor de melci din care ies patrupede, păsări, fiinţe omeneşti, trebuie să le asociem, ca aparţinând aceluiaşi tip de reverii, acele racursiuri de animale la care capul şi coada sunt sudate; desenul uită intermediarul trupului. A suprima intermediarii este un ideal de rapiditate. Un soi de accelerare a elanului vital imaginat cere ca fiinţa ce iese din pământ să găsească de îndată o fizionomie.

Dar de unde vine oare evidentul dinamism al acestor imagini excesive? Aceste imagini se animă în dialectica ascunsului şi a manifestului. Fiinţa care se ascunde, fiinţa care „intră la loc în cochilie“ pregăteşte o „ieşire“. Aceasta este adevărat pe toată scara metaforelor, de la învierea unei fiinţe îngropate până la exprimarea bruscă a omului multă vreme tăcut. Rămânând în centrul imaginii pe care o studiem, se pare că, păstrându-se în imobilitatea cochiliei sale, fiinţa pregăteşte explozii temporale ale fiinţei, vârtejuri de fiinţă. Cele mai dinamice evadări se fac pornind de la fiinţa comprimată şi nu în molateca lene a fiinţei leneşe care nu poate dori decât să se ducă să lenevească aiurea. Dacă trăim paradoxala închipuire a moluştei viguroase – gravurile comentate aici ne oferă imagini clare în acest sens –

ajungem la cea mai decisivă dintre agresivităţi, la agresivitatea amânată, la agresivitatea în aşteptare. Lupii în cochilie sunt mai cruzi decât lupii rătăcitori.

V

Astfel, urmând o metodă care ni se pare decisivă în fenomenologia imaginilor, metodă ce constă în desemnarea imaginii ca fiind un exces al imaginaţiei, am accentuat dialecticile lui mare–mic, ascuns–manifest, placid–ofensiv, moale – viguros. Am urmărit imaginaţia în sarcina sa de mărire până undeva dincolo de realitate. Pentru a depăşi cu adevărat, trebuie mai întâi să măreşti. Am văzut cât de liber lucrează imaginaţia asupra spaţiului, timpului, forţelor. Dar nu numai pe planul imaginilor lucrează imaginaţia. Şi pe planul ideilor ea împinge la excese. Există idei care visează. Anumite teorii, care au putut fi socotite ştiinţifice, sunt nişte vaste reverii, nişte reverii fără limite. Vom da un exemplu de astfel de idee-vis care ia cochilia drept mărturia cea mai netă a puterii pe care o are viaţa de a constitui forme. Tot ceea ce are formă a cunoscut atunci o ontogeneză de cochilie. Noi credem că un mare vis de cochilii se află în centrul vastului tablou de evoluţie a fiinţelor aşa cum îl prezintă opera lui J.-B. Robinet. Fie şi numai titlul uneia din cărţile lui Robinet dezvăluie orientarea gândurilor autorului: *Vederi filosofice asupra gradaţiei naturale a formelor fiinţei, sau încercările naturii care învaţă să făurească omul* (Amsterdam, 1768). Cititorul care va avea răbdarea să citească toată lucrarea va regăsi, sub o formă dogmatică, un veritabil comentariu al imaginilor desenate pe care le evocam ceva mai sus. Apar din toate părţile nişte *animalităţi parţiale*. Pentru Robinet, fosilele sunt bucăţi de viaţă, schiţe de organe care-şi vor găsi viaţa coerentă la apogeul unei evoluţii ce pregăteşte omul. S-ar putea spune că, interior, omul este o asamblare de

cochilii. Fiecare organ îşi are cauzalitatea formală proprie, deja încercată, în lungile veacuri când natura învăţa să făurească omul, printr-o cochilie oarecare. Funcţia îşi construieşte forma după modele străvechi, viaţa parţială îşi construieşte sălaşul aşa cum scoica îşi construieşte cochilia.

Dacă ştim să retrăim această viaţă parţială, în precizia unei vieţi care-şi dă o formă, fiinţa care are o formă domină mileniile. Orice formă păstrează o viaţă. Fosila nu mai e pur şi simplu o fiinţă care a trăit, ea e o fiinţă care încă trăieşte, adormită în propria formă. Cochilia este exemplul cel mai manifest al unei vieţi universale „cochiliatoare".

Toate acestea sunt afirmate cu fermitate de Robinet: „Convins – scrie el (*loc. cit.*, p. 17) –, că fosilele trăiesc, dacă nu o viaţă exterioară, fiindcă poate le lipsesc membrele şi simţurile, lucru de care n-aş îndrăzni să fiu sigur, atunci cel puţin o viaţă internă, învelită, dar foarte reală în felul ei, cu toate că mult mai prejos decât animalul adormit şi decât planta; nu am intenţia să le refuz organele necesare pentru funcţiile economiei lor vitale şi, orice formă ar avea, eu o concep ca pe un progres către forma analoagelor lor în vegetale, în insecte, în animalele mari şi în cele din urmă în om."

Mai există, în cartea lui Robinet, descrieri însoţite de foarte frumoase gravuri, reprezentând Lithocardite, pietre de inimă, Encefalithe, preludii ale creierului, pietre care imită falca, piciorul, rinichiul, urechea, ochiul, mâna, muşchiul – apoi Orchis, Diorchis, Triorchis, Priapoliţii, Coliţii şi Faloizii imitând organele masculine – Histerapetia imitând organele feminine.

Ne-am înşela dacă am vedea aici doar o simplă referire la obişnuinţele de limbaj care numesc obiectele noi servindu-se de comparaţii cu obiecte comune. Aici numele gândesc şi visează, imaginaţia este activă. Lithocarditele sunt cochilii de inimă, schiţele unei inimi care va bate. Colecţiile mineralogice ale lui Robinet sunt piese anatomice a ceea ce va fi omul atunci când Natura va şti să-l făurească: un spirit critic va obiecta spunând că naturalistul din secolul al XVIII-lea este „victima imaginaţiei sale". Dar fenomenologul care, din principiu, îşi interzice orice

atitudine critică, nu poate să nu recunoască faptul că în însuşi excesul de fiinţă dat unor cuvinte, în însuşi excesul imaginilor, se manifestă o reverie în profunzime. În orice ocazie, Robinet gândeşte forma din interior. Pentru el, viaţa este cauzatoare de forme. Este cât se poate de firesc ca viaţa, cauză a formelor, să formeze forme vii. O dată în plus, pentru asemenea reverii, forma este locuinţa vieţii.

Scoicile, ca şi fosilele, sunt tot atâtea încercări ale Naturii de a prepara formele diferitelor părţi ale corpului omenesc; ele sunt bucăţi de bărbat, bucăţi de femeie. Robinet face o descriere a Cochiliei lui Venus care reprezintă vulva femeii. Un psihanalist ar vedea desigur o obsesie sexuală în aceste denumiri şi în descrierile care intră în amănunte. El ar găsi cu uşurinţă, în muzeul cochiliilor, reprezentări ale unor fantasme ca fantasma vaginului cu dinţi care este unul din motivele principale ale studiului consacrat lui Edgar Poe de D-na Marie Bonaparte. Ascultându-l pe Robinet, am putea crede că Natura a fost nebună înaintea omului. Şi ce răspuns pe placul lor le-ar da Robinet observaţiilor psihanalitice sau psihologice ca să-şi apere sistemul. El scrie simplu, ritos: „Nu trebuie să fim surprinşi de grija Naturii de a multiplica modelele părţilor genitale, dată fiind importanţa acestor părţi.“ (*loc. cit.*, p. 73)

În faţa unui visător de gânduri savante, cum a fost Robinet, care-şi organizează ideile-viziuni în sistem, un psihanalist obişnuit să dezlege nişte complexe familiale ar fi cât se poate de inoperant. Ar trebui o psihanaliză cosmică, o psihanaliză care să părăsească pentru o clipă preocupările omeneşti pentru a se îngrijora de contradicţiile din Cosmos. Ar mai trebui o psihanaliză a materiei care, acceptând acompaniamentul omenesc al imaginaţiei materiei, să urmărească mai îndeaproape jocul profund al imaginilor materiei. Aici, în domeniul foarte circumscris în care studiem imaginile, ar trebui rezolvate contradicţiile cochiliei, uneori atât de aspră în exterior şi atât de blândă, atât de sidefată în intimitatea ei. Cum se poate obţine această şlefuire prin frecarea cu o fiinţă moale? Oare degetul

care visează atingând sideful intim nu depăşeşte visele omeneşti, prea omeneşti? Lucrurile cele mai simple sunt câteodată psihologic complexe.

N-am mai termina dacă ne-am lăsa pradă tuturor reveriilor despre piatra locuită. În mod curios, aceste reverii sunt lungi şi scurte. Le putem urma la nesfârşit şi totuşi reflexia le opreşte scurt. La cel mai mic semn, cochilia se umanizează şi totuşi ştim de îndată că ea nu este umană. Cu cochilia, elanul vital de locuire ajunge prea repede la capăt. Natura obţine prea repede securitatea vieţii închise. Dar visătorul nu poate crede că lucrarea e terminată când pereţii sunt solizi şi în acest fel visele constructoare de cochilie dau viaţă şi acţiune moleculelor atât de geometric asociate. Pentru ele, cochilia, în chiar ţesutul materiei ei, este vie. Vom găsi o dovadă pentru acest fapt într-o mare legendă de istorie naturală.

VI

Părintele iezuit Kircher pretinde că pe ţărmul Siciliei „cochiliile de peşte făcute pulbere renasc şi se reproduc dacă stropim cu apă sărată acest praf.“ Abatele de Vallemont[1] citează această fabulă în paralel cu cea a Phoenixului renăscând din propria-i cenuşă. Iată deci un phoenix al apei. Abatele de Vallemont nu dă nici un pic de crezare fabulei despre un phoenix şi celălalt. Dar, pentru noi, care ne plasăm în regnul imaginaţiei, e necesar să înregistrăm faptul că cei doi phoenix au fost imaginaţi. Acestea sunt *fapte ale imaginaţiei,* faptele foarte pozitive ale lumii imaginare.

---

[1] Abbé de Vallemont, *Curiosités de la nature et de l’art sur la végétation ou l’agriculture et le jardinage dans leur perfection* (*Curiozităţi ale naturii şi artei cu privire la vegetaţie sau agrigultura şi grădinăria în perfecţiunea lor*) Paris, 1709, partea I, p. 189.

Aceste fapte de imaginaţie sunt legate de altfel cu nişte alegorii care străbat veacurile. Jurgis Baltrusaitis aminteşte că „până în perioada carolingiană, mormintele conţin adesea cochilii de melc – alegorie a unui mormânt din care omul va fi trezit.“ (*loc. cit.*, p. 57) La rândul săi, Charbonneau-Lassay scrie *Le Bestiaire du Christ* (*Bestiarul lui Christos,* p. 922):

> Luată în ansamblul ei de cochilie şi organism sensibil, scoica a fost pentru cei Vechi, o emblemă a fiinţei umane complete, trup şi suflet. Simbolistica Anticilor a făcut din cochilie emblema trupului nostru care închide într-un înveliş exterior sufletul ce animă întreaga fiinţă, reprezentat de organismul moluştei. Aşa, cum trupul devine inert când sufletul se desparte de el, spuneau ei, tot aşa, cochilia devine incapabilă să se mişte când este separată de partea care o animă.

S-ar putea strânge un dosar gros privitor la „cochiliile de înviere“[1]. În cercetările simple care ne preocupă în această lucrare, nu avem a insista asupra tradiţiilor îndepărtate. Tot ce avem de făcut aici este să ne întrebăm cum pot cele mai simple imagini, în anumite reverii naive, să alimenteze o tradiţie. Charbonneaux-Lassay spune aceste lucruri cu toată simplitatea, toată naivitatea pe care ne-am dori-o. După ce a citat *Cartea lui Iov* şi invincibila speranţă a învierii, autorul *Bestiarului lui Hristos* adaugă: „Cum se face că liniştitul melc pământesc a fost ales pentru a simboliza această înaripată şi invincibilă speranţă? E fiindcă la vremea mohorîtă când moartea iernii încătuşează pământul, el se înfige în pământ, se închide acolo în cochilia lui ca într-un sicriu astupând-o cu solidă epifragmă calcaroasă, până ce primăvara vine să-i cânte la mormânt cântările de Paşte… atunci el îşi rupe membrana şi iese din nou la lumină, plin de viaţă.“ (*loc. cit.,* p. 927)

Cititorului care ar privi surâzând un asemenea entuziasm i-am cere să retrăiască uimirea încercată de arheolog atunci când a descoperit într-un mormânt din Indre-et-Loire „un sicriu

---

[1] Charbonneaux-Lassay îi citează pe Platon, şi trimite la cartea lui Victor Magnian, *Les mystères d'Eleusis,* VI, Payot.

conţinând aproape trei sute de cochilii de melci înşirate de la picioarele până la brâul scheletului…“ Un astfel de contact cu o credinţă ne poartă până la originea credinţei. Un simbolism pierdut reîncepe să adune laolaltă visuri.

Astfel, toate dovezile de putere de înnoire, de înviere, de trezire a fiinţei, pe care suntem obligaţi să le expunem unele după altele, trebuie luate printr-o coalescenţă a reveriilor.

Dacă asociem acestor alegorii şi simboluri de înviere caracterul sintetizator al reveriilor puterilor materiei, înţelegem că unii dintre marii visători nu pot despărţi visul de phoenixul apelor. Cochilia în care se pregăteşte o înviere, în visul sintetic, este ea însăşi materie de înviere. Dacă pulberea din cochilie poate cunoaşte învierea, cochilia făcută pulbere nu şi-ar putea regăsi şi ea forţa spiralantă?

Bineînţeles, spiritul critic îşi bate joc – asta îi e funcţia – de imaginile necondiţionate. Mai e puţin şi un realist ar pretinde experienţe. Ar vrea, aici ca pretutindeni, să verificăm imaginile confruntându-le cu realitatea. În faţa unui mojar plin cu cochilii pisate, ne-ar spune: acum fă un melc! Dar proiectele unui fenomenolog sunt *mai* ambiţioase: el vrea să trăiască *întocmai* ceea ce au trăit marii visători de imagini. Şi fiindcă subliniem cuvinte, îl rugăm pe cititor să observe că noţiunea *întocmai* depăşeşte noţiunea *precum* care ar lăsa la o parte tocmai o nuanţă fenomenologică. Cuvântul *precum* imită, cuvântul *întocmai* înseamnă că devii chiar subiectul care visează reveria.

Astfel, nu vom aduna niciodată destule reverii dacă vrem *să înţelegem fenomenologic* cum îşi fabrică melcul casa, cum făptura cea mai moale alcătuieşte cochilia cea mai dură, cum în această făptură închisă răsună marele ritm cosmic al iernii şi primăverii. Iar această problemă nu e o problemă vană din punct de vedere psihologic. Ea se pune din nou, de la sine, de îndată ce revenim – cum spun fenomenologii – la lucrul însuşi, de îndată ce ajungem să visăm la o casă care creşte tocmai în măsura în care creşte corpul ce o locuieşte. Cum poate creşte micul melc în închisoarea lui de piatră? Iată o întrebare *firească*, o întrebare care se pune în mod natural. Nu ne place să o facem,

fiindcă ne trimite înapoi la întrebările noastre de copii. Această întrebare rămâne fără răspuns pentru abatele de Vallemont, care adaugă: „În Natură suntem rareori pe tărâm cunoscut. La fiecare pas dai de ceva ce umileşte şi mortifică Spiritele mândre.“ Cu alte cuvinte, cochilia melcului, casa care creşte pe măsura oaspetelui ei, este o minune a Universului. Şi, într-un mod general, conchide abatele de Vallemont, scoicile sunt „subiecte sublime de contemplare pentru spirit.“ (*loc. cit.,* p. 255)

VII

Este totdeauna plăcut să vezi un distrugător de fabule devenind victima unei fabule. Abatele de Vallemont, la începutul secolului al XVIII-lea, nu crede nici în phoenixul din foc, nici în phoenixul din apă; dar crede în palingeneză, un soi de mixtură între phoenixul din foc şi phenixul din apă. Ardeţi o ferigă şi transformaţi-o în cenuşă; dizolvaţi cenuşa în apă curată, evaporaţi. Ne rămân nişte cristale frumoase, de forma unei frunze de ferigă. Şi multe alte exemple ar putea fi aduse aici, în care visătorii meditează pentru a găsi ceea ce ar trebui să numim nişte săruri de creştere saturate de cauzalitate formală.[1]

Dar, mai aproape de problemele ce ne preocupă actualmente, se poate simţi, în cartea abatelui de Vallemont, acţiunea unei contaminări a imaginilor cuibului cu imaginile cochiliei. Abatele de Vallemont vorbeşte (*loc. cit.,* p. 243) despre Planta Anatiferă sau Scoica Anatiferă care creşte pe lemnul corăbiilor. „Este, spune el, o îmbinare de opt cochilii care seamănă destul de bine cu un buchet de lalele… Materia lor este totuşi cea din care sunt făcute cochiliile de melc…, intrarea e pe sus şi ea se închide cu nişte uşi mici, ce se îmbină într-un fel pe care nu te saturi să-l admiri. Rămâne numai să aflăm cum se formează

[1] Cf. *La formation de l'esprit scientifique* (*Formarea spiritului ştiinţific*), Éditions Vrin, p. 206.

planta marină şi micii oaspeţi care locuiesc în aceste apartamente atât de artistic făcute."

Câteva pagini mai departe, contaminarea cochiliei şi cuibului se prezintă în toată claritatea ei. Aceste cochilii sunt nişte cuiburi din care ies păsări. „Eu spun că diferitele cochilii ale plantei mele anatifere… sunt nişte cuiburi în care se formează şi ies din ou aceste păsări de o origine atât de obscură şi pe care în Franţa le numim Macreuze." (p. 246)

Atingem aici o confuzie de specii foarte comună reveriilor din epocile preştiinţifice. Macreuzele treceau drept păsări cu sânge rece. Când întrebai cum clocesc aceste păsări, ţi se răspundea adesea: de ce să clocească dacă, prin firea lor, nu pot încălzi nici ouă, nici pui? „O adunare de teologi de la Sorbona, adaugă abatele Vallemont, a hotărît că se vor scoate Macreuzele din clasa păsărilor pentru a fi încadrate în cea a peştilor." (p. 250) Este deci un aliment de post.

Înainte de a-şi părăsi cuibul-scoică, Macreuzele, păsări-peşti, sunt legate de el printr-un cioc-peduncul. Astfel se adună laolaltă, într-o reverie savantă, legături legendare. Marile reverii ale cuibului şi cochiliei se prezintă aici în două perspective pe care le-am putea considera în reciprocă anamorfoză. Cuibul şi cochilia, două mari imagini care îşi repercutează reveriile. Formele nu sunt de ajuns aici pentru a determina asemenea apropieri. Principiul reveriilor care primesc asemenea legende depăşesc experienţa. Visătorul a intrat în domeniul în care se formează convingerile născute dincolo de ceea ce se vede şi de ceea ce se atinge. Dacă cuiburile şi cochiliile n-ar fi valori, imaginea lor nu s-ar sintetiza atât de uşor, atât de imprudent. Cu ochii închişi, fără să ţină seama de forme şi culori, visătorul se lasă prins de convingerile refugiului. În acest refugiu, viaţa se concentrează, se pregăteşte, se transformă. Cuiburi şi cochilii nu se pot uni atât de strâns decât prin onirismul lor. O întreagă ramură de „case onirice" îşi găseşte aici două rădăcini îndepărtate, două rădăcini care se întrepătrund, ca tot ce este „îndepărtat", într-o reverie omenească.

Nu ne place deloc să explicităm aceste reverii. Nici o amintire explicită nu le explică. Alegându-le din reapariţia ce se

manifestă în textele despre care tocmai am vorbit, începi să crezi că imaginaţia este anterioară memoriei.

VIII

După această lungă excursie în depărtările reveriei, să ne întoarcem la imagini care par mai aproape de realitate. Ne întrebăm totuşi – fie spus în paranteză – dacă o imagine din imaginaţie este vreodată aproape de realitate. Foarte adesea imaginăm atunci când avem pretenţia că descriem. Obţinem o descriere care, pe cât se vede, instruieşte, amuzând. Acest gen fals acoperă o întreagă literatură. Într-o carte din secolul al XVIII-lea, care se dă drept o lucrare pentru instruirea unui tânăr cavaler[1] autorul „descrie“ astfel scoica deschisă prinsă de o piatră: „Am lua-o drept un cort cu frânghiile şi parii lui cu tot.“ Se mai spune şi că din aceste frânghii minuscule s-au făcut ţesături. S-au făcut într-adevăr fire din fibrele prinzătoare ale scoicii. Autorul trage şi o concluzie filosofică într-o imagine foarte banală, dar pe care trebuie să o notăm o dată: „Melcii construiesc o căsuţă pe care o poartă cu ei.“ Astfel „melcul e totdeauna la el acasă în orice ţinut ar călători.“ Nu am spune un lucru atât de neînsemnat dacă nu l-am fi găsit de sute de ori în texte. Aici el este oferit spre meditare unui cavaler de şaisprezece ani.

Permanent răsună şi o referire la perfecţiunea caselor naturale. „Ele sunt toate făcute – spune autorul (p. 256) – cu un singur scop, anume de a pune animalul la adăpost. Dar câtă varietate în acest scop atât de simplu! Ele au toate o perfecţiune, nişte farmece şi nişte comodităţi care le sunt proprii.“

Toate aceste imagini şi reflecţii corespund unei uimiri puerile, superficiale, dispersate; dar o psihologie a imaginaţiei trebuie să noteze totul. Cele mai mărunte interese le pregătesc pe cele mari.

---

[1] *Le spectacle de la nature* (*Spectacolul naturii*), p. 231.

Vine şi o vreme când refulăm imaginile prea naive, când dispreţuim imaginile uzate. Nici una nu e mai uzată decât cea a cochiliei-casă. Ea e prea simplă pentru a o putea complica în mod fericit, prea veche pentru a o putea întineri. Spune ce are de spus într-un singur cuvânt. Dar nu e mai puţin adevărat că ea este o *imagine iniţială* şi este una indestructibilă. Aparţine indestructibilului bazar de vechituri al imaginaţiei omeneşti.

De fapt, folclorul este plin de cântecele care i se cântă melcului ca să-şi scoată coarnele. Copilul se mai distrează şi necăjindu-l cu un fir de iarbă ca să-l facă să intre la loc în cochilia lui. Comparaţiile cele mai neaşteptate explică această retragere. Un biolog scrie: melcul se retractă „pe furiş în chioşcul său aşa cum o fată luată în râs se duce să plângă în camera ei.“[1]

Nişte imagini prea clare – avem aici un exemplu – devin idei generale. Atunci ele blochează imaginaţia. Am văzut, am înţeles, am spus. Totul s-a închis. Trebuie atunci să întâlnim o imagine particulară ca să dăm viaţă imaginii generale. Iată una, pentru a înviora acest paragraf, în care pare că suntem victimele banalităţii.

Robinet s-a gândit că melcul şi-a fabricat „scara“ tot dându-se de-a rostogolul. Astfel, toată casa melcului ar fi o casă a scării. La fiecare contorsiune, animalul cel moale face câte o treaptă a scării lui în spirală. El se contorsionează ca să înainteze şi să crească. Pasărea făcându-şi cuibul se mulţumea să se învârtească. Vom apropia imaginea dinamică a cochiliei Robinet de imaginea dinamică a cuibului Michelet.

IX

[1] Leon Binet, *Secrets de la vie des animaux, Essai de physiologie animale*, P.U.F., p. 19.

Natura are un mod foarte simplu de a ne uimi: cel de a face lucrurile la scară mare. Cu scoica numită comun Marele Aghiasmatar, vedem cum natura urzeşte un imens vis de protecţie, un delir de protecţie şi cum ajunge la o monstruozitate a protecţiei. Molusca „nu cântăreşte decât paisprezece livre, dar greutatea fiecăreia din valvele sale este de la două sute cincizeci la trei sute de kilograme şi ele au un metru până la un metru şi jumătate lungime."[1] Autorul acestei cărţi care face parte din celebra Bibliotecă a minunilor adaugă: „În China… unii mandarini bogaţi posedă căzi de baie făcute dintr-una din aceste cochilii." Cât de moleşitoare trebuie să fie o baie făcută în locuinţa unei asemenea moluşte! Ce forţă de destindere putea resimţi un animal de paisprezece livre ocupând atâta spaţiu! Nu cunosc nimic din realităţile biologice. Nu sunt decât un visător de cărţi! Dar cu lectura paginii lui Armand Landrin urzesc un mare vis de cosmicitate. Cine nu s-ar simţi cosmic reconfortat închipuindu-şi că face baie în cochilia Marii Cristelniţe?

Forţa Marelui Aghiasmatar este pe măsura mărimii şi masei zidurilor sale. Trebuie – spune un autor – înhămaţi câte doi cai la fiecare valvă ca să-l obligi pe Marele Aghiasmatar „să-şi caşte valvele fără voia lui".

Mi-ar plăcea să văd o gravură care să imortalizeze această ispravă. Mi-o închipui ajutându-mă de vechea figură, pe care am contemplat-o de atâtea ori, cu caii înhămaţi la cele două emisfere între care se făcuse vid în „experienţa de la Magdeburg". Această imagine legendară în cultura ştiinţifică elementară ar avea o ilustrare biologică. Patru cai pentru a învinge opt kilograme de carne moale!

Dar natura e în stare să lucreze la scară mare. Omul imaginează uşor la una şi mai mare. Într-o gravură de Cork, după o compoziţie a lui Hieronymus Bosch cunoscută sub titlul de *L'écaille naviguant sur l'eau* (*Carapacea plutind pe apă*), se poate vedea o uriaşă cochilie de scoică în care au luat loc zece

---

[1] Armand Landrin, *Les monstres marins,* ed. a 2-a, Hachette, 1879, p. 16.

personaje, patru copii, un câine. O bună reproducere a acestei scoici locuite de oameni se poate vedea în frumoasa carte a lui Lafon despre Hieronymus Bosch (p. 106).

Această hipertrofiere a visului de locuire a tuturor obiectelor scobite din lume este însoţită de scene groteşti proprii imaginaţiei lui Bosch. În scoică, navigatorii chefuiesc. Visul de linişte pe care vrem să-l urzim atunci când „intrăm înapoi în cochilia noastră“ se pierde prin voinţa de delir care marchează geniul pictorului.

După reveria hipertrofiată, trebuie totdeauna să ne întoarcem la reveria definită prin simplitatea sa primară. Se ştie prea bine că trebuie să fii singur ca să locuieşti o cochilie. Trăind imaginea, ştii că accepţi singurătatea.

Să locuieşti singur, ce vis măreţ! Imaginea cea mai inertă, cea mai fizic absurdă cum este aceea de a trăi în cochilie poate servi drept germene al unui asemenea vis. Acest vis îi prinde pe toţi cei slabi, cei puternici, în marile tristeţi ale vieţii, împotriva nedreptăţilor oamenilor şi soartei. Asemenea acelui Salavin, fiinţa de o lâncedă tristeţe, care îşi găseşte reconfortarea în odaia lui strâmtă, fiindcă e strâmtă şi fiindcă poate să-şi spună: „Nu aveam eu cămăruţa asta, camera asta adâncă şi secretă ca o cochilie? Ah! Melcii nici nu ştiu cât sunt de fericiţi.“[1]

Uneori imaginea e foarte discretă, abia sensibilă, dar ea acţionează. Ea mărturiseşte izolarea fiinţei retrase în sine. Un poet, chiar în timp ce visează la o oarecare casă din copilărie, exaltată în amintire, la

Bătrâna casă de unde vin şi pleacă
Steaua şi trandafirul –

scrie:

---

[1] George Duhamel, *Confessions de minuit* (*Confesiuni la miezul nopţii*), cap. VII.

Umbra mea formează o cochilie sonoră
Şi poetul îşi ascultă trecutul
În cochilia umbrei trupului său.[1]

Iar uneori imaginea îşi capătă forţa prin efectul unui isomorfism al tuturor spaţiilor repaosului. Atunci golurile primitoare sunt tot atâtea cochilii liniştite. Gaston Puel scrie:

> În dimineaţa asta voi spune simpla fericire a unui om lungit în căuşul unei bărci.
> Oblonga cochilie a unei bărci s-a închis asupra lui.
> El doarme. E un sâmbure. Barca precum un pat îmbrăţişează somnul.[2]

Omul, animalul, sâmburele, toţi îşi găsesc odihna maximă într-o cochilie. Valorile repaosului comandă toate aceste imagini.

X

Fiindcă ne străduim să multiplicăm toate nuanţele dialectice prin care imaginaţia dă viaţă imaginilor celor mai simple, să notăm câteva referiri la o ofensivitate a scoicii. Tot aşa cum există case-cursă, există şi cochilii-capcană. Imaginaţia face din ele plase de pescuit perfecţionate cu momeală şi declanşare. Pliniu povesteşte că molusca numită pinna, în cochilia căreia locuieşte micul crustaceu numit pinnoteră, îşi procură astfel hrana: „Scoica oarbă se deschide, arătându-şi corpul peştişorilor ce se joacă în jurul ei. Încurajaţi de impunitate, ei umplu cochilia. În acest moment, pinnotera, care stă la pândă, înştiinţează pinna printr-o uşoară muşcătură:

---

[1] Maxime Alexandre, *La peau et les os (Pielea şi oasele),* Éditions Gallimard, 1956, p. 18.

[2] Gaston Puel, *Le chant entre deux astres* (*Cântecul între doi aştri*), p. 10.

aceasta se închide, striveşte tot ce se află prins între valve şi îşi împarte prada cu asociatul său.“[1]

Mai departe de atât nu se poate merge pe calea poveştilor animale. Fără a înmulţi exemplele, să mai povestim doar această fabulă fiindcă ea are susţinerea unui nume mare. În *Carnetele* lui Leonardo da Vinci: „Stridia se deschide de tot pe lună plină şi crabul, când o vede, îi aruncă o bucată de piatră sau o crenguţă ca s-o împiedice să se închidă la loc iar el să o poată mânca.“ Şi Leonardo, aşa cum se cuvine, îi potriveşte acestei fabule o morală: „Astfel e şi cu gura care rostindu-şi secretul se dă pe mâna auditorului indiscret.“

Ar trebui făcute îndelungi cercetări psihologice pentru a determina valoarea exemplului moral care a fost găsit totdeauna în viaţa animală. Noi nu întâlnim această problemă decât în mod accidental. Nu o indicăm decât în treacăt. Există de altfel nume care vorbesc de la sine: numele de Bernard Pustnicul (Bernard l’Ermite) este unul dintre ele. Molusca ce poartă (în limba franceză) acest nume nu-şi face cochilie; ea se duce, după cum se tot repetă, să locuiască într-o cochilie goală. O schimbă de îndată ce se simte prea la strâmtoare.

Imaginii Pustnicului ducându-se să locuiască în cochiliile părăsite, i se asociază uneori obiceiurile cucului care-şi depune ouăle în cuibul altora. Se pare că, şi într-un caz şi în celălalt, Natura se distrează contrazicând morala naturală. Imaginaţia se excită în faţa oricărei excepţii. Ea se complace în a adăuga şiretlicuri, cunoştinţe la obiceiurile păsării squatter. Cucul, se spune, sparge un ou din cuibul în care şi-l va oua pe al său, după ce a pândit plecarea mamei clocitoare. Dacă face două, sparge două. Pasărea care zice „cu-cu“ ştie bine arta de a se ascunde. E un hâtru al jocului de-a v-aţi ascunselea. Dar cine l-a văzut? Ca la atâtea făpturi din lumea

---

[1] Armand Landrin, *loc. cit.*,p. 15. Aceeaşi fabulă este citată de Ambroise Paré (*Œeuvres complète, Opere complete*, vol. III, p. 776). Micuţul crab auxiliar stă „aşezat ca un portar la deschizătura cochiliei“. Când un peşte a intrat în cochilie, scoica muşcată închide cochilia, „apoi amândoi îşi ronţăie şi-şi mănâncă împreună prada.“

vie, cunoaştem mai bine numele decât fiinţa. Cine ar deosebi cucul roşcat de cucul cenuşiu? Nu s-a susţinut – spune abatele Vincelot (*loc. cit.*, p. 101) – că cucul roşcat este cucul cenuşiu în primii săi ani, că unii „emigrează spre nord, ceilalţi spre sud, şi că nu-i găsim şi pe unii şi pe ceilalţi în aceeaşi localitate, după regula păsărilor călătoare ai căror bătrâni şi tineri rareori vizitează acelaşi ţinut?“

Să ne mai mirăm că pasărea care ştie atât de bine să se ascundă a putut vedea atribuindu-i-se o asemenea putere de metamorfozare încât secole de-a rândul, după spusele abatelui Vincelot, „anticii au crezut că cucul se transforma în uliu“.(p. 102) Visând la o asemenea legendă, amintindu-ne că cucul e un hoţ de ou, găsesc că povestea cu cucul prefăcut în uliu s-ar putea rezuma în proverbul puţin deformat: „Cine fură un ou, răpeşte un bou.“

X

Există spirite pentru care anumite imagini îşi păstrează un privilegiu fără uzură. Bernard Palissy este un asemenea spirit, iar imaginile cochiliei sunt pentru el nişte imagini cu un destin lung. Dacă ar fi să-l desemnăm pe Bernard Palissy prin elementul dominant al imaginaţiei sale materiale, l-am clasa fireşte printre „tereştri“. Dar cum totul în imaginaţia materială stă în nuanţă, ar trebui să specificăm că imaginaţia lui Palissy este cea a unui terestru în căutarea pământului dur, a pământului ce trebuie întărit prin foc, dar care poate şi să-şi găsească o devenire de duritate naturală prin acţiunea unei săruri congelative, a unei săruri intime. Cochiliile manifestă această devenire. Fiinţa moale, lipicioasă, „băloasă“ este, în felul acesta, actorul consistenţei dure a propriei cochilii. Iar principiul de solidificare este atât de puternic, cucerirea durităţii este împinsă atât de departe încât cochilia îşi câştigă frumuseţea ei de smalţ ca şi

cum ar fi primit ajutorul focului. La frumuseţea formelor geometrice s-a mai adăugat o frumuseţe de substanţă. Pentru un olar şi pentru un smălţuitor, ce măreţ obiect de meditaţie poate fi cochilia! În farfuriile genialului olar ce de animale care, îngheţate sub smalţ, au făcut din propria piele cea mai dură dintre cochilii! Dacă retrăim pasiunea lui Bernard Palissy în drama cosmică a materiilor, în lupta dintre argilă şi foc, vom înţelege cum se face că cel mai mărunt melcişor secretându-şi cochilia i-a dăruit, cum vom vedea, nesfârşite vise.

Dintre toate aceste reverii, nu vrem să notăm aici decât pe acelea care vor căuta cele mai curioase imagini ale casei. Iată una cu titlul *De la ville de forteresse* (*Despre viaţa de fortăreaţă*) se află în lucrarea *Recepte véritable* (*Receptă veritabilă*).[1] Am dori, rezumând-o, să nu trădăm amploarea povestirii.

Bernard Palissy, în faţa „oribilelor primejdii ale războiului“ visează să facă planul unui „oraş-fortăreaţă“. El nu mai speră să găsească „nici un exemplar în oraşele care au fost edificate în prezent“. Nici Vitruviu, explică el, nu poate să-i fie de vreun ajutor în secolul tunului. El porneşte „prin păduri, munţi şi văi ca să vadă dacă ar găsi vreun animal meşteşugar care să fi făcut case meşteşugite“. După multe căutări, Bernard Palissy meditează la „un tânăr melc care-şi construia casa şi fortăreaţa din saliva proprie“. O reverie a construcţiei din *lăuntru* îl ocupă pe Palissy timp de mai multe luni. În toate clipele sale de răgaz, se plimbă pe ţărmul oceanului, unde vede „atâtea felurite specii de case şi fortăreţe pe care anumiţi peştişori le făcuseră din propria zemuială şi salivă, că de atunci începui să cred că aş putea găsi acolo ceva potrivit pentru afacerea mea.“ „Bătăliile şi tâlhăriile mării“ fiind mai mari decât cele de pe pământ, făpturilor celor mai dezarmate, făpturilor moi, Dumnezeu „le-a dăruit meşteşugul de a şti să îşi facă fiecare pentru sine o casă construită şi nivelată de o asemenea geometrie şi arhitectură, încât nicicând Solomon în toată înţelepciunea sa nu a ştiut face lucru asemănător.“

---

[1] Bernard Palissy, *Recepte veritable* (*Receptă veritabilă*), Bibliotheca romana, p. 151 şi urm.

Iar, privitor la cochiliile în spirală, asta nu e câtuşi de puţin

„numai pentru frumuseţe, ci este cu totul altceva. Tu trebuie să înţelegi că există mai mulţi peşti care au botul aşa de ascuţit că ar mânca cea mai mare parte din zişii peşti dacă dreaptă ar fi casa lor; dar când ei sunt atacaţi de duşmani la uşă, retrăgându-se înăuntru, ei se retrag înşurubându-se, ei urmează traseul liniei aspirale şi prin astfel de mijloc duşmanii lor nu pot să le dăuneze.

În acel moment, i se aduc lui Bernard Palissy două mari cochilii provenind din Guineea: „Un purpur şi un buxin." Purpurul fiind cel mai slab, trebuie să fie, după filosofia lui Bernard Palissy, cel mai bine apărat. Într-adevăr, cochilia comportând „un număr de coarne destul de mari care erau împrejur, mă încredinţai de atunci înainte că nu fără pricină aşa-zisele coarne fuseseră alcătuite, fiind tot atâtea întărituri şi apărători pentru fortăreaţă."

Am considerat că trebuie să dăm toate aceste detalii preliminare fiindcă ele arată foarte clar că Bernard Palissy vrea să găsească *inspiraţia naturală*. El nu caută nimic mai bun pentru a-şi edifica „oraşul-fortăreaţă decât a lua drept exemplu pe fortăreaţa aşa-zisului purpur." Astfel instruit, el se înarmează cu un compas şi cu o riglă şi îşi începe planul. Chiar în centrul oraşului-fortăreaţă, se va afla o piaţă pătrată unde va fi locuinţa guvernatorului. Pornind din această piaţă începe o stradă *unică* ce va face de patru ori înconjurul pieţei, mai întâi în două circuite ce urmăresc forma pătratului, apoi încă două circuite de formă octogonală. Pe această stradă, de patru ori răsucită, toate uşile şi ferestrele dau spre interiorul fortăreţei, în aşa fel încât spatele caselor să nu alcătuiască decât un zid continuu. Ultimul zid al caselor se reazemă de zidul oraşului care formează astfel un melc gigantic.

Bernard Palissy dezvoltă pe larg avantajele acestei fortăreţe *naturale*. Dacă duşmanul ar cuceri o parte, nucleul refugiului ar rămâne disponibil. Această mişcare în retragere spirală este cea care a dat linia generală a imaginii. Tunul adversarului n-ar putea nici el să urmărească retragerea şi să cucerească „una

dintr-altă“ străzile oraşului răsucit. Tunarii duşmani se vor trezi la fel de dezamăgiţi cum erau, în faţa cochiliei răsucite, răpitorii „cu bot ascuţit“.

Acest rezumat, care cititorului i-ar putea părea prea lung, n-a putut totuşi să intre în detaliul dovezilor şi al imaginilor amestecate. Urmărind textul lui Palissy rând cu rând, un psiholog ar găsi imagini care *dovedesc*, imagini mărturii ale unei imaginaţii ce raţionează. Aceste pagini simple sunt psihologic complexe. Pentru noi, în secolul în care suntem, asemenea imagini nu mai „raţionează“. Numai avem de ce să credem în fortăreţele naturale. Când militarii organizează apărări „în arici“, ei ştiu că nu mai sunt în domeniul imaginii, ci în domeniul simplelor metafore. Ce greşală am face dacă, confundând genurile, am lua melcul-fortăreaţă al lui Palissy drept o simplă metaforă! Este o imagine care a trăit într-un spirit mare.

În ce ne priveşte personal, într-o carte de petrecere a unui răgaz cum este cea de faţă, în care ne amuzăm de toate imaginile, era necesar să zăbovim în faţa acestui melc monstruos.

Iar pentru a arăta că măreţia lucrează orice imagine prin simplul joc al imaginaţiei, să citim acest poem[1] în care melcul creşte la dimensiunea unui sat:

Un melc enorm
Coboară de la munte
Şi pârâul îl însoţeşte
Cu balele sale albe
Foarte bătrân, el nu mai are decât un corn
E scunda lui clopotniţă pătrată.

Şi poetul adaugă:

Castelul e cochilia sa…

---

[1] René Rouquier, *La boule de verre* (*Bulgărele de sticlă*), Éditions Seghers, p. 12.

Dar alte pagini din opera lui Bernard Palissy vor accentua acest destin de imagine pe care trebuie să-l recunoaştem în cochilia-casă trăită de el. Într-adevăr, acest constructor virtual de cochilie-fortăreaţă este şi un arhitect peisagist. Pentru a completa nişte planuri de grădini, el adaugă şi planuri de „cabinete". Aceste „cabinete" sunt refugii stâncoase în exterior, ca o cochilie de stridie: „Dinafara acestui cabinet – scrie Bernard Palissy[1] – va fi zidită din pietre mari de stâncă, fără neşlefuite, nici incizate, pentru ca dinafara aşa-zisului cabinet să nu aibă nicicum formă de clădire." În schimb, el ar vrea ca interiorul să fie şlefuit precum interiorul unei cochilii: „Când cabinetul va fi astfel zidit, aş vrea să-l acopăr cu mai multe straturi de smalţ, de la culmea bolţilor până la picior şi pavat tot cu smalţ: odată făcute toate acestea, aş vrea să fac un foc mare înăuntru… şi asta până când zisele smalţuri se vor fi topit sau lichefiat pe zisa zidărie…" Astfel, cabinetul va părea „din înăuntru a fi tot dintr-o bucată… lucind cu o asemenea şlefuire că şopârlele şi salamandrele care vor intra înlăuntru se vor vedea ca într-o oglindă."

Cu acest foc aprins în casă pentru a smălţui cărămizile, suntem departe de vâlvătăile care „fac să se usuce tencuielile". Poate că Palissy şi-a retrăit aici viziunile cuptorului său de olar unde focul a lăsat pe pereţi lacrimi de cărămidă. În orice caz, la imagine extraordinară, mijloace extraordinare. Omul vrea aici să locuiască într-o cochilie. Vrea ca peretele care-i protejează fiinţa să fie neted, şlefuit, închis ca şi cum carnea sa sensibilă ar trebui să atingă pereţii casei. Reveria lui Bernard Palissy traduce, în ordinea pipăitului, funcţia de locuire. Cochilia conferă reveriei o intimitate fizică.

Imaginile dominante tind să se asocieze. Cel de-al patrulea cabinet al lui Bernard Palissy este o sinteză a casei, cochiliei şi grotei: „El va fi zidit pe dinlăuntru cu un asemenea meşteşug, – spune Palissy *(loc.cit.,*p. 82) – încât va părea curat o stâncă ce ar

---

[1] *Loc. cit.*, p. 78.

fi fost scobită ca să scoţi piatra dinlăuntru; or, zisul cabinet va fi strâmb, cocoşat, cu mai multe cocoaşe şi concavităţi lăturalnice, neţinând nici o aparenţă, nici formă de artă de insculptură, nici lucru de mâna omului şi vor fi bolţile strâmbe într-aşa fel, încât vor avea oarecare aparenţă că stau să cadă, pe motiv că vor fi mai multe cocoaşe care să atârne." Bineînţeles, această casă spiralată va fi în interior acoperită cu smalţ. Va fi o grotă în formă de cochilie răsucită. Cu preţul unei mari cantităţi de muncă omenească, artificiosul arhitect va face din ea un sălaş *natural*. Pentru a accentua caracterul natural al cabinetului, acesta va fi acoperit exterior cu pământ „şi, având mai mulţi arbori plantaţi pe zisul pământ, va avea prea puţină înfăţişare de clădire." Astfel, adevărata casă a marelui terestru care a fost Palissy este subterană. El ar vrea să trăiască în inima unei stânci, în cochilia unei stânci. Prin cocoaşele care atârnă, sălaşul stâncos primeşte coşmarul strivirii. Prin spirala care se înfige în rocă, el dobândeşte o profunzime frământată. Dar fiinţa care *vrea* casa subterană ştie să domine spaimele obişnuite. Bernard Palissy, în reveriile sale, este un erou al vieţii subterane. El se desfată, în imaginaţie, de spaima unui câine – o spune chiar el – lătrând la intrarea cavernei; se desfată de ezitarea unui vizitator de a-şi continua drumul în labirintul strâmb. Grota-cochilie este aici un „oraş-fortăreaţă" pentru un om singur, pentru un mare singuratic care ştie să se apere şi să se protejeze prin simple imagini. Nu e nevoie de barieră, de uşă ferecată: oricui îi va fi teamă să intre…

Ce de cercetări fenomenologice ar trebui făcute asupra *intrărilor negre*!

XI

Oprindu-ne la cuiburi, cochilii, am multiplicat, cu riscul de a epuiza răbdarea cititorului, imaginile care ilustrează, credem

noi, sub forme elementare, poate imaginate prea de departe, funcţia de locuire. Simţim prea bine că există aici o problemă mixtă, de imaginaţie şi de observaţie. Studiul pozitiv al spaţiilor biologice nu este, bineînţeles, problema noastră. Vrem pur şi simplu să arătăm că, de îndată ce viaţa se instalează, se protejează, se acoperă, se ascunde, imaginaţia simpatizează cu fiinţa ce locuieşte spaţiul protejat. Imaginaţia trăieşte protecţia, în toate nuanţele de securitate, de la viaţa în cele mai materiale cochilii până la cele mai subtile disimulări în simplul mimetism al suprafeţelor. Cum visează poetul Noël Arnaud[1], fiinţa se disimulează sub similitudine A fi la adăpost sub o culoare, nu înseamnă oare a duce la culme, până la imprudenţă, liniştea de a locui? Şi umbra este o locuinţă.

XII

După acest studiu al cochiliilor, am putea reda câteva povestiri şi câteva basme despre carapace. Broasca ţestoasă, animalul cu casă care umblă, ar furniza ea singură lesnicioase comentarii. Aceste comentarii n-ar face altceva decât să ilustreze, cu noi exemple, tezele expuse mai sus. Vom face deci economie de un capitol despre casa broaştei ţestoase.

Totuşi, cum unele mici contradicţii ale imaginilor *princeps* activează câteodată imaginaţia, vom comenta o pagină de Giuseppe Ungaretti extrasă din însemnările de călătorie ale poetului în Flandra[2]. La poetul Franz Hellens – numai poeţii au asemenea bogăţii – Ungaretti a văzut o gravură pe lemn în care „un artist exprimase furia lupului, care aruncându-se asupra unei broaşte ţestoase retrase în carapacea ei osoasă, înnebuneşte neputând să-şi potolească foamea.“

---

[1] Noël Arnaud, *L'état d'ébauche* (*Starea de schiţă*), Paris, 1950.
[2] Apud *La revue de culture européenne*, trim. 4/1953, p. 259.

Aceste trei rânduri nu-mi ies din memorie şi cu ele îmi ţes poveşti fără sfârşit. Văd lupul venind de departe, dintr-un ţinut de foamete. E slăbănog de tot, limba îi atârnă roşie de febră. Tocmai iese dintr-o tufă broasca ţestoasă, felul de mâncare căutat de toţi gurmanzii de pe pământ. Dintr-o săritură lupul e asupra prăzii, dar broasca ţestoasă, căreia natura i-a dat o repeziciune deosebită atunci când îşi retrage în casă capul, labele şi coada, este mai iute decât lupul. Pentru lupul flămând, ea nu mai este decât o piatră de pe drum.

În această dramă a foamei, de partea cui să fii? Am încercat să fiu imparţial. Nu iubesc lupii. Dar, măcar o dată, n-ar fi trebuit oare broasca să se lase mâncată? Şi Ungaretti, care a visat multă vreme la gravura cea veche, spune foarte explicit că artistul a ştiut să facă „lupul simpatic şi broasca odioasă".

Ce de comentarii poate face un fenomenolog asupra acestei opinii! Ne aflăm aici, într-adevăr, în faţa instanţei *gravurii comentate*. Interpretarea psihologică depăşeşte bineînţeles faptele. Nici o trăsătură a desenului nu poate traduce o broască ţestoasă odioasă. Animalul, în cutia sa, e sigur de secretele lui. A devenit un monstru de fizionomie impenetrabilă. Trebuie deci ca fenomenologul să-şi povestească lui însuşi fabula cu lupul şi broasca ţestoasă. Trebuie ca el să ridice drama la nivelul cosmic şi să mediteze asupra foamei-în-lume (cu cratimele pe care fenomenologilor le place să le pună pentru a descrie traseul intrării lor în lume). Mai simplu spus, trebuie ca fenomenologul să aibă, pentru o clipă, în faţa prăzii care se face piatră, nişte măruntaie de lup.

Dacă aş avea reproduceri ale unei astfel de gravuri, aş face un test pentru a diferenţia şi măsura perspectivele şi profunzimile participării la dramele foamei în lume. O ambiguitate a acestei participări s-ar manifesta în mod aproape sigur. Unii, abandonându-se somnolenţei funcţiei fabulatorii nu vor tulbura jocul vechilor imagini copilăreşti. Ei se vor bucura fără îndoială de dezamăgirea animalului rău; vor râde, pe ascuns, cu broasca ţestoasă retrasă în ţarcul ei. Dar alţii, alertaţi de interpretarea lui Ungaretti, ar putea să răstoarne situaţia. Într-o astfel de răstur-

nare a unei fabule adormite în propriile tradiţii, există un soi de întinerire a funcţiei fabulatorii. Există, în această ocazie, o nouă pornire a imaginaţiei, de care un fenomenolog poate profita. Astfel de răsturnări de situaţie ar putea să pară documente mult prea mici pentru fenomenologii care, toţi, privesc Lumea faţă în faţă. Ei sunt imediat conştienţi că sunt în Lume, că sunt pe Lume. Dar, pentru un fenomenolog al imaginaţiei, problema se complică. Fără încetare, el e confruntat cu *ciudăţeniile* lumii. Mai mult: în prospeţimea ei, în activitatea ei proprie, imaginaţia face din ceva familiar ceva ciudat. Cu un detaliu poetic, imaginaţia ne plasează în faţa unei lumi noi. Începând din acel moment detaliul primează asupra panoramei. O simplă imagine, dacă este nouă, deschide o lume. Văzută de la miile de ferestre ale imaginarului, lumea este schimbătoare. Ea reînnoieşte aşadar problema fenomenologiei. Rezolvând micile probleme, învăţăm să rezolvăm unele din cele mari. Ne-am mărginit să propunem încercările noastre în planul unei fenomenologii elementare. Suntem convins de altfel că nu există nimic neînsemnat în psihicul uman.

Capitolul al şaselea

COLŢURILE

„Închideţi spaţiul! Închideţi buzunarul
Cangurului! E cald!“

Maurice Blanchard

I

Când am vorbit despre cuiburi şi cochilii, ne aflam evident în faţa unor transpuneri ale funcţiei de locuire. Era vorba să studiem nişte intimităţi himerice sau grosolane, aeriene precum cuibul în copac, sau simboluri ale unei vieţi puternic încrustate, precum molusca în piatră. Vrem acum să abordăm nişte impresii de intimitate care, chiar atunci când sunt fugitive sau imaginare, au totuşi o rădăcină mai umană. Impresiile pe care le vom lua în considerare în acest capitol nu au nevoie de transpunere. Putem face din ele o psihologie directă, chiar dacă un spirit pozitiv le ia drept visări deşarte.

Iată punctul de pornire al reflexiilor noastre: orice colţ dintr-o casă, orice ungher dintr-o odaie, orice spaţiu strâmt în care-ţi place să te cuibăreşti, să te aduni în tine însuţi, este pentru imaginaţie o singurătate, adică germenele unei camere, germenele unei case.

Documentele pe care le putem aduna din lecturi sunt puţin numeroase pentru că această retragere, cât se poate de fizică, în tine însuţi are deja pecetea unui negativism. Prin multe din aspectele sale, ungherul „trăit“ refuză viaţa, restrânge viaţa, ascunde viaţa. Ungherul este în acest caz o negare a Universului. În ungher, nu vorbeşti cu tine însuţi. Dacă-ţi aminteşti de ceasurile din ungher, îţi aminteşti de o tăcere, de o tăcere a

gândurilor. Atunci de ce am descrie geometria unei singurătăţi atât de sărăcăcioase? Psihologul şi mai ales metafizicianul vor găsi aceste circuite de topoanaliză cu totul inutile. Ei ştiu să observe direct caracterele „închise“. Nu au nevoie să le descrii fiinţa încruntată ca pe o fiinţă încolţită. Dar nu ştergem atât de uşor condiţiile de loc. Şi orice refugiu al sufletului comportă, credem noi, nişte figuri de refugii. Cel mai sordid dintre refugii, colţul, merită să fie examinat. A se retrage în colţul său este desigur o exprimare sărăcăcioasă. Dacă e sărăcăcioasă, e din pricină că are numeroase imagini, imagini de o mare vechime, poate chiar imagini psihologic primitive. Uneori, cu cât e mai simplă imaginea, cu atât mai mari sunt visele.

Dar mai întâi colţul este un refugiu care ne asigură o primă valoare a fiinţei: imobilitatea. El este lăcaşul sigur, lăcaşul apropiat al imobilităţii mele. Colţul e un soi de semi-cutie, jumătate pereţi, jumătate uşă. El va fi o ilustrare a dialecticii lui înlăuntru–în afară despre care vom trata într-un capitol viitor.

Conştiinţa de a fi în pace în colţul tău propagă, dacă îndrăznim să spunem, o imobilitate. Imobilitatea radiază. O cameră imaginară se construieşte în jurul corpului nostru care se crede bine ascuns când ne refugiem într-un colţ. Umbrele sunt deja pereţi, o mobilă este o barieră, un tapet e un acoperiş. Dar toate aceste imagini imaginează prea mult. Şi trebuie să desemnăm spaţiul imobilităţii făcând din el spaţiul fiinţei. Un poet[1] scrie acest mic vers:

Eu sunt spaţiul unde sunt

într-o carte care are ca titlu *Starea de schiţă*. Unde să simţi mai bine acest mare vers decât într-un colţ?

În *Ma vie sans moi* (*Viaţa mea fără mine)* (trad. Armand Robin), Rilke scrie: „Brusc, o cameră cu lampă îmi stă în faţă, aproape palpabilă în mine. Deja eram ungher, dar storurile mă

---

[1] Noel Arnaud, *L'état d'ébauche* (*Starea de schiţă*).

simţiră, se închiseră.“ Cum să spui mai bine că ungherul este sălaşul fiinţei?!

II

Să luăm acum un text ambiguu în care fiinţa se iveşte în chiar clipa când iese din colţul ei.

În cartea sa despre Baudelaire, Sartre citează o frază care ar merita un lung comentariu. Ea e împrumutată dintr-un roman al lui Hughes[1]: „Emily se jucase făcându-şi o casă într-un ungher în partea cea mai din faţă a vaporului…“ Dar Sartre nu exploatează această frază, ci pe următoarea: „Obosită de acest joc, mergea fără ţintă spre partea din spate, când îi veni deodată gândul fulgerător că ea era *ea*…“ Înainte de a suci şi de a răsuci aceste gânduri, să observăm că foarte probabil ele corespund, în romanul lui Hughes, cu ceea ce trebuie să numim *copilărie inventată*. Romanele sunt pline de aşa ceva. Romancierii aruncă asupra unei copilării inventate, netrăite, evenimente de o naivitate inventată. Acest trecut ireal, proiectat în spatele unei povestiri de către activitatea literară, maschează adesea actualitatea reveriei, a unei reverii care şi-ar păstra toată valoarea fenomenologică dacă ne-ar fi dată într-o naivitate cu adevărat actuală. Dar *a fi* şi *a scrie* sunt greu de apropiat între ele.

Totuşi, aşa cum este, textul raportat de Sartre e preţios pentru că desemnează în mod topo-analitic, adică în termeni de spaţiu, în termeni de experienţe ale lui Afară şi Înlăuntru, cele două direcţii pe care psihanaliştii le desemnează prin cuvintele introvertit şi extravertit: înainte de viaţă, înainte de pasiuni, în schema însăşi a existenţei, romancierul întâlneşte această dualitate. Gândul care-i vine fulgerător copilei, în poveste, că

[1] Hughes,*Un cyclône à Jamaique* (*Un ciclon în Jamaica*), Éditions Plon, 1931, p. 133.

este ea însăşi, îi vine ieşind „de la ea de acasă". Este vorba de un *cogito* al ieşirii fără să ni se fi dat *cogito*-ul fiinţei răsfrânte asupra ei înseşi, de *cogito*-ul mai mult sau mai puţin tenebros al unei fiinţe care se joacă mai întâi făcându-şi „o cămăruţă" carteziană, un sălaş himeric în ungherul unui vapor. Copila descoperă că ea era *ea,* explodând spre exterior, ca reacţie poate la nişte concentrări într-un colţ al fiinţei. Căci ungherul vaporului nu e oare un colţ de fiinţă? O dată ce copila a explorat vastul univers care e vaporul în mijlocul mării, se întoarce ea oare în căsuţa ei? Acum că ştie că ea este *ea,* îşi va relua oare jocul domiciliar, se va întoarce acasă la ea, adică se va întoarce în ea însăşi? Poţi desigur să devii conştient că exişti scăpând din spaţiu, dar aici fabula fiinţei este solidară cu un joc al spaţialităţii. Romancierul ne datora toate detaliile inversării visului, care merge de la „acasă la tine" la univers ca să descopere fiinţa. Fiindcă e vorba de o copilărie inventată, de o metafizică romanţată, scriitorul ţine cheile dublului domeniu. Simte corelaţia. Ar putea, desigur, să ilustreze altfel luarea de „fiinţă". Dar fiindcă „acasă" preceda universul, trebuia ca reveriile din căsuţă să ne fie date. Astfel autorul a sacrificat – poate refulat – reveriile ungherului. Le-a pus sub semnul unui „joc" de copil, mărturisind astfel, într-un fel, că partea serioasă a vieţii este în exterior.

Dar despre viaţa în unghere, despre universul însuşi repliat în acelaşi ungher cu visătorul repliat în sine, poeţii ne vor spune mai multe. Ei nu vor ezita să-i dea acestei reverii întreaga ei actualitate.

III

În romanul poetului Milosz, *L'amoureuse initiation* (*Amoroasa iniţiere*) (p. 201), personajul central, cu cinica lui sinceritate, nu uită nimic. Nu e vorba de amintiri de tinereţe.

Totul e pus sub semnul unei actualităţi trăite. Şi, în palatul lui, în palatul în care duce o viaţă arzătoare, acolo are el colţurile lui anume, colţuri adesea relocuite. Cum este „colţişorul acela întunecos dintre cămin şi cufărul de stejar unde mergeai să te cuibăreşti“ în timpul absenţelor prietenei. El nu o aştepta pe necredincioasă în palatul cel vast, ci într-adevăr în ungherul aşteptărilor îmbufnate unde îşi putea digera mânia. „Cu fundul pe marmura tare şi rece a dalelor, cu ochii pierduţi în cerul fals din tavan, cu o carte cu paginile netăiate în mână, câte ore delicioase de tristeţe şi de aşteptare, o, bătrâne prostănac, ai ştiut să trăieşti acolo!“ Nu e oare acesta un refugiu pentru ambivalenţă? Visătorul e fericit că e trist, mulţumit că e singur şi aşteaptă. În ungherul acela se meditează la viaţă şi la moarte, aşa cum se obişnuieşte în culmea pasiunii: „Să trăieşti şi să mori în colţul ăsta de odaie sentimental, îţi spuneai; ei, da, să trăieşti şi să mori aici; de ce nu, domnule de Pinamonte, prieten al ungherelor întunecoase şi prăfuite?“

Şi toţi locuitorii ungherelor vor veni să dea viaţă imaginii, să multiplice toate nuanţele de fiinţă ale locuitorului ungherelor. Pentru marii visători de colţuri, de unghiuri, de găuri, nimic nu e gol, dialectica plinului şi golului nu corespunde decât unei duble irealităţi geometrice. Funcţia de locuire face legătura între plin şi gol. O fiinţă vie umple un refugiu gol. Iar imaginile locuiesc. Toate ungherele sunt bântuite, dacă nu locuite. Visătorul de unghere creat de Milosz, domnul de Pinamonte, instalat într-o „vizuină“, până la urmă spaţioasă, între cufăr şi cămin, continuă: „Aici, meditativul păianjen trăieşte puternic şi fericit; aici trecutul se chirceşte şi se face mic de tot, bătrână gărgăriţă înfricoşată… Ironică şi vicleană gărgăriţă, aici trecutul se regăseşte şi rămâne de negăsit docţilor ochelari ai colecţionarilor de frumuseţuri.“ Şi cum să nu te faci gărgăriţă, sub bagheta de magician a poetului, cum să nu aduni amintiri şi vise sub elitrele animalului rotund, ale celui mai rotund dintre animale. Ce bine îşi ascundea ea, acea bilă terestră de viaţă roşie, puterea de a zbura! Ea evadează din propria sferă ca dintr-o gaură. Poate că în cerul albastru, asemenea copilei din roman,

îi vine fulgerătorul gând că ea este *ea*! Cum să te opreşti din a visa în faţa acestei micuţe cochilii deodată zburătoare?

Şi în paginile lui Milosz se înmulţesc schimburile dintre viaţa animală şi viaţa omenească. Cinicul său visător mai spune: aici, în colţul dintre cufăr şi cămin,

> găseşti mii de leacuri împotriva plictiselii şi o infinitate de lucruri demne de a-ţi ocupa spiritul o eternitate: mirosul mucegăit al minutelor de acum trei secole, înţelesul tainic al hieroglifelor din murdăriile de muscă; arcul triumfal al acestei găuri de şoarece; bucăţica destrămată din tapiseria lângă care se lăfăie spatele tău rotunjit şi osos; zgomotul rozător al călcâielor tale pe marmură; sunetul strănutului tău prăfos… sufletul, în fine, al acestui praf bătrân de ungher de odaie uitat de pămătuful de şters.

Dar, în afară de „cititorii de ungher“ printre care ne numărăm, cine va continua lectura acestor *cuiburi de praf*? Un Michel Leiris poate, care, înarmat cu un ac, se ducea să scoată praful din crăpăturile podelei.[1] Dar, încă o dată, astea sunt lucruri pe care nu toată lumea le recunoaşte.

Şi totuşi, în asemenea reverii, câtă vechime are trecutul. Ele aparţin marelui domeniu al trecutului fără dată. Lăsând imaginaţia să rătăcească prin criptele memoriei, regăsim fără să ne dăm seama viaţa gânditoare dusă în minusculele vizuini ale casei, în adăpostul cvasi-animal al viselor.

Dar, pe fondul acesta îndepărtat, copilăria se întoarce. În *colţul său de meditaţie*, visătorul lui Milosz îşi face examenul de conştiinţă. Trecutul se ridică şi iese la suprafaţă în prezent. Iar visătorul se pomeneşte plângând:

> Căci, încă de când erai copil, aveai gustul turnurilor de castele şi al colţurilor de biblioteci cu secret şi citeai lacom, fără să pricepi un cuvânt, privilegiile olandeze din volumele *in folio* ale lui Diafoirus… Ah! secătură, ceasuri delicioase ai ştiut să trăieşti în ticăloşia ta, în ungherele pudrate cu nostalgie din *palazzo* Mérone! Cum îţi iroseai timpul acolo ca să pătrunzi sufletul lucrurilor care şi-au trăit traiul! Cu ce fericire te metamorfozai în papuc vechi desperecheat, scăpat din apă, salvat din gunoi.

---

[1] Michel Leiris, *Biffures*, p. 9.

Trebuie oare aici, printr-o oprire brutală, să sfărâmăm reveria, să suspendăm lectura? Cine va merge, trecând peste păianjen, gărgăriţă şi şoarece, până la identificarea cu lucrurile uitate într-un colţ? Dar ce este oare o reverie pe care o stopezi? De ce s-o opreşti dintr-un scrupul sau din bun-gust, din dispreţ faţă de lucrurile vechi? Milosz nu se opreşte. Visând, călăuziţi de cartea lui, dincolo de cartea lui, visăm împreună cu el la un ungher care ar fi mormântul unei „păpuşi de lemn uitate în acest colţ de odaie de o fetiţă în secolul trecut…" Fără îndoială, trebuie să mergi în adânc de reverie ca să te înduioşezi în faţa marelui muzeu al lucrurilor neînsemnate. Putem oare să visăm la o casă veche care să nu fie azil de vechituri, care să nu-şi păstreze lucrurile *ei* vechi, care să se umple cu lucruri vechi de export printr-o simplă manie de colecţionar de bibelouri. Ca să restituim sufletul ungherelor, e mai bun papucul cel vechi şi capul de păpuşă care agaţă meditaţia visătorului lui Milosz: „Mister al lucrurilor – continuă poetul – mici sentimente în timp, mare gol al eternităţii! Tot infinitul îşi găseşte loc în acest unghi de piatră, între cămin şi cufărul de stejar… Unde sunt la ora asta, unde sunt, la naiba! marile tale fericiri de păianjen, profundele tale meditaţii de lucruşor stricat şi mort."

Atunci, din fundul ungherului său, visătorul îşi aminteşte de toate obiectele de singurătate, obiecte care sunt amintiri de singurătate şi care sunt trădate doar de uitare, părăsite într-un colţ. „Gândeşte-te la lampă, la lampa atât de veche care te saluta de departe la fereastra gândurilor tale, la fereastra în întregime arsă de sorii de demult…" Din fundul ungherului său, visătorul revede o casă mai veche, o casă din altă ţară, făcând astfel o sinteză între casa natală şi casa onirică. Obiectele, vechile obiecte îl întreabă: „Ce-o să creadă despre tine, în timpul nopţilor de iarnă şi de părăsire, bătrâna lampă prietenă? Ce-or să creadă despre tine obiectele care ţi-au fost blânde, atât de frăţeşte de blânde? Destinul lor obscur nu era cumva strâns legat de al tău?… Lucrurile nemişcate şi mute nu uită niciodată: melancolice şi dispreţuite, ele primesc mărturisirea a ceea ce purtăm noi mai umil, mai neştiut în noi înşine." (p. 244) Ce apel

la umilinţă a auzit visătorul în colţul său! Ungherul neagă palatul, praful neagă marmura, obiectele uzate neagă splendoarea şi luxul. Visătorul, în colţul său, a marcat lumea printr-o reverie minuţioasă care distruge unul câte unul toate obiectele din lume. Colţul devine un dulap de amintiri. Fiindcă au trecut peste miile de mici praguri din dezordinea lucrurilor făcute praf, obiectele-amintiri pun trecutul în ordine. Imobilităţii condensate i se asociază cele mai îndepărtate călătorii într-o lume dispărută. La Milosz, visul merge atât de departe în trecut încât atinge un soi de „dincolo“ al memoriei: „Toate lucrurile astea sunt departe, foarte departe, nu mai sunt, n-au fost niciodată, Trecutul nu mai are memoria lor… Priveşte, caută şi miră-te, cutremură-te… Nici tu, nici tu însuţi nu mai ai trecut.“ (p.245). Meditând pe paginile cărţii, te simţi antrenat într-un soi de antecedenţă a fiinţei, ca într-un „dincolo“ de vise.

IV

Am vrut să oferim cititorului, prin aceste pagini ale lui Milosz, una dintre experienţele cele mai complete ale unei reverii posomorâte, ale reveriei fiinţei care se imobilizează într-un colţ. Găseşte acolo o lume uzată. Să remarcăm, în treacăt, puterea unui adjectiv, de îndată ce îl legăm de viaţă. Viaţa posomorâtă, fiinţa posomorîtă semnează un univers. Este mai mult decât un colorit întins peste lucruri, sunt înseşi lucrurile care se cristalizează în tristeţi, în regrete, în nostalgii. Când filosoful încearcă să găsească la poeţi, la un mare poet ca Milosz, nişte lecţii de individualizare a lumii, el se convinge curând că lumea nu este de ordinul substantivului, ci sigur de ordinul adjectivului!

Dacă i-am acorda partea ce i se cuvine imaginaţiei sistemelor filosofice privitoare la univers, am vedea apărând, în germene, un adjectiv. Am putea da următorul sfat: pentru a găsi esenţa unei filosofii a lumii, căutaţi-i adjectivul.

V

Dar să luăm din nou contact cu nişte reverii mai scurte, solicitate de detaliul lucrurilor, de trăsături ale realului neînsemnate la prima vedere. De câte ori nu ne-am amintit că Leonardo da Vinci îi sfătuia pe pictorii lipsiţi de inspiraţie în faţa naturii să privească cu ochi visători crăpăturile unui zid vechi! Nu e cumva un plan de univers în liniile desenate de timp pe zidul cel vechi? Cine n-a văzut în cele câteva linii care apar pe tavan harta unui nou continent? Poetul ştie toate acestea. Dar, ca să spună în felul său ce sunt aceste universuri create de hazard la graniţa dintre un desen şi o reverie, el se duce să le locuiască. Găseşte un colţ unde să poposească în lumea tavanului crăpat.

În acest fel urmează un poet drumul săpat al unei muluri pentru a-şi regăsi coliba în colţul cornişei. Să-l ascultăm pe Pierre Albert-Birot care, în *Poemele către celălalt eu, „*se mulează“, cum se spune, pe „curbura care ţine cald“. Căldura ei blândă ne îndeamnă curând să ne înfăşurăm, să ne învelim.

Mai întâi, Albert-Birot se strecoară în mulură:

...Eu urmăresc drept mulurile
Care urmăresc drept înainte tavanul.

Dar, „ascultând“ desenul lucrurilor, iată un unghi, iată capcana care-l reţine pe visător:

Dar există unghiuri din care nu mai poţi să ieşi.

Chiar în această închisoare vine pacea. Se pare că, în aceste unghiuri, în aceste colţuri, visătorul cunoaşte repaosul ce desparte fiinţa de nonfiinţă. El este fiinţa unei irealităţi. Trebuie un eveniment ca să-l azvârle afară. Poetul adaugă: „Dar claxonul m-a făcut să ies din unghiul unde începeam să mor de un vis de înger.“

Este uşor de adus critici retoriciene unei asemenea pagini.

Spiritul critic are multe motive să împrăştie, să şteargă asemenea imagini, asemenea visări,.

Mai întâi, fiindcă ele nu sunt „rezonabile“, fiindcă nu locuieşti „unghiurile tavanului“ atunci când te lăfăi într-un pat confortabil, fiindcă pânza de păianjen nu e, cum spune poetul, un tapet – şi, o critică şi mai personalizată, fiindcă excesul de imagine ar trebui să-i pară o batjocură unui filosof care caută să adune fiinţa pe centrul ei, care găseşte într-un centru de fiinţă un soi de unitate de loc, de timp şi de acţiune.

Da, dar când criticile raţiunii, când dispreţurile filosofiei, când tradiţiile poeziei se unesc pentru a ne îndepărta de visele labirintice ale poetului, rămâne totuşi faptul că poetul a făcut din poemul său o capcană pentru visători.

Eu, unul, am căzut în ea. Am urmat mulura.

Într-unul din capitolele noastre despre casă spuneam că, reprezentată într-o gravură, casa solicită cu uşurinţă dorul de a locui în ea. Simţi că ţi-ar plăcea să locuieşti acolo, chiar între trăsăturile desenului bine gravat. Himera noastră care ne împinge să trăim prin unghere se naşte uneori şi ea prin graţia unui simplu desen. Dar atunci graţia unei curbe nu e o simplă mişcare bergsoniană cu inflexiuni bine plasate. Ea nu e numai un timp care se desfăşoară. Este şi un spaţiu locuibil care se constituie în chip armonios. Tot Pierre Albert-Birot ne oferă acest „colţ-stampă“, această frumoasă stampă de literatură. El scrie în *Poemele către celălalt eu* (p. 48):

Şi iată că am devenit un desen de ornament
Volute sentimentale
Înfăşurare de spirale
Suprafaţă organizată în negru şi alb
Şi totuşi m-am auzit respirând
Să fie oare un desen
Să fie oare chiar eu.

Pare că spirala ne culege cu mâinile împreunate. Desenul e mai activ faţă de ceea ce strânge decât faţă de ceea ce exfoliază.

Asta o simte poetul care se duce să locuiască ansa unei volute, să găsească iar căldura şi viaţa liniştită în poala unei curbe.

Filosofia intelectualistă care vrea să menţină cuvintele în precizia sensului lor, care ia cuvintele drept miile de mici unelte ale unei gândiri lucide nu poate decât să se mire în faţa îndrăznelii poetului. Şi, totuşi, un sincretism al sensibilităţii nu lasă cuvintele să se cristalizeze în solide perfecte. La sensul central al substantivului se aglutinează adjective neaşteptate. O ambianţă nouă îi permite cuvântului să intre, nu numai în gânduri, ci şi în reverii. Limbajul visează.

Spiritul critic nu are încotro. Este un fapt poetic că un visător poate să scrie că o curbă este *caldă*. Credeţi că Bergson nu depăşea *sensul* atribuindu-i curbei graţie şi, fireşte, liniei drepte *rigiditate*? Ce facem noi mai mult dacă spunem că un unghi este rece şi o curbă e caldă? Că unghiul prea ascuţit ne expulzează, iar curba ne primeşte? Că unghiul e masculin, iar curba feminină? O nimica toată de valoare schimbă totul. Graţia unei curbe este o invitaţie de a rămâne. Nu poţi să evadezi din ea fără speranţă de întoarcere. Curba iubită are puteri de cuib; este un apel la posesiune. Este un colţ curb. Este o geometrie locuită. Acolo suntem la un minimum al refugiului, în schema ultrasimplificată a unei reverii a repaosului. Numai visătorul care se rotunjeşte să contemple nişte bucle cunoaşte aceste bucurii simple ale repaosului desenat.

Este, desigur, foarte imprudent pentru un autor să acumuleze în ultimele pagini ale unui capitol ideile cel mai puţin legate, imaginile care nu trăiesc decât într-un detaliu, convingeri, totuşi atât de sincere, ce nu durează decât o clipă. Dar ce poate face mai mult un fenomenolog care vrea să-i facă faţă imaginaţiei colcăitoare? Pentru el, un singur cuvânt e adesea germene de vis. Citind operele unui mare visător de cuvinte ca Michel Leiris, te surprinzi trăind în cuvinte, în interiorul unui cuvânt, nişte mişcări intime. Ca o prietenie, cuvântul se umflă câteodată, după voia visătorului, în bucla unei silabe. În alte cuvinte, totul e placid, strâns. Joubert, înţeleptul Joubert, n-a cunoscut el oare repaosul intim în cuvânt atunci când vorbeşte

în mod curios despre noţiuni care sunt nişte „colibe"?! Cuvintele – aşa îmi închipui adesea – sunt nişte căsuţe, cu pivniţă şi pod. Sensul comun stă la parter, totdeauna gata să facă „comerţ exterior", la acelaşi nivel cu celălalt, cu trecătorul care nu e niciodată un visător. A urca scara în casa cuvântului înseamnă, treaptă cu treaptă, a abstrage. A coborî în pivniţă înseamnă a visa, înseamnă a te pierde pe coridoarele îndepărtate ale unei etimologii nesigure, înseamnă a căuta în cuvinte comori de negăsit. A urca şi a coborî, în cuvintele însele, asta este viaţa poetului. Să urce prea sus, să coboare prea jos îi e permis poetului care uneşte terestrul cu aerianul. Singur filosoful să fie oare condamnat de egalii lui să trăiască mereu la parter?

Capitolul al şaptelea

MINIATURA

I

Psihologul – şi *a fortiori* filosoful – acordă prea puţină atenţie jocurilor de miniaturi care intervin adesea în basmele cu zâne. În ochii psihologului, scriitorul *se amuză* fabricând case care încap într-un bob de mazăre. Este aici o absurditate iniţială care situează basmul în rândul fanteziei celei mai simple. În această fantezie, scriitorul nu pătrunde cu adevărat în marele domeniu al fantasticului. Scriitorul însuşi, atunci când îşi dezvoltă – adeseori foarte greoi – invenţia lui facilă, nu crede, pare-se, într-o *realitate psihologică* ce ar corespunde unor astfel de miniaturi. Lipseşte de aici acel sâmbure de vis care ar putea trece de la scriitor la cititorul său. Ca să fii crezut, trebuie să crezi. Merită oare osteneala, pentru un filosof, să ridice o problemă fenomenologică cu ocazia acestor miniaturi „literare“, a acestor obiecte atât de uşor micşorate de literator? Poate conştiinţa – a scriitorului, a cititorului – să fie sincer în acţiune la însăşi originea unor asemenea imagini?

Acestor imagini trebuie totuşi să li se acorde o anumită obiectivitate, fie şi numai prin faptul că ele capătă adeziunea, ba chiar interesul multor visători. Se poate spune că aceste case în miniatură sunt obiecte false înzestrate cu o obiectivitate psihologică adevărată. Procesul de imaginare este aici tipic. El pune o problemă care trebuie despărţită de problema generală a similitudinilor geometrice. Geometrul vede *exact acelaşi lucru* în două figuri asemănătoare desenate la scări diferite. Nişte planuri de casă la scară redusă nu implică nici una din problemele care

ţin de o filosofie a imaginaţiei. Nici măcar nu trebuie să ne situăm pe planul general al reprezentării, deşi pe acest plan ar fi foarte interesant de studiat fenomenologia similitudinii. Studiul nostru trebuie să se specifice ca ţinând cu certitudine de imaginaţie.

Totul va fi clar, de exemplu, dacă, pentru a pătrunde în domeniul în care se imaginează, am fi puşi să păşim peste un prag de absurditate. Să-l urmărim o clipă pe eroul lui Charles Nodier, Floare-de-mazăre, care se urcă în caleaşca zânei. În această caleaşcă, ce are dimensiunile unei păstăi, tânărul intră cu şase „ocale" de fasole pe umăr. Numărul este astfel contrazis o dată cu mărimea spaţiului. Şase mii de păstăi încap într-una singură. Acelaşi lucru atunci când grăsanul Michel va intra – cu ce uimire! – în lăcaşul Zânei cu firimituri, lăcaş ascuns sub un smoc de iarbă, unde se va simţi bine. El se „cazează". Fericit într-un spaţiu mic, el realizează o experienţă de topofilie. O dată ajuns în interiorul miniaturii, va descoperi vastele ei apartamente. Va descoperi din interior o frumuseţe *interioară*. Există aici o inversare de perspectivă, mai fugitivă sau mai pregnantă, după talentul povestitorului şi puterea de vis a cititorului. Adeseori prea doritor de a povesti „agreabil", prea amuzat pentru a merge adânc în imaginaţie, Nodier lasă să subziste raţionalizări prost camuflate. Ca să explice psihologic intrarea în sălaşul în miniatură, el evocă micile căsuţe de carton din jocurile de copii: „miniaturile" imaginaţiei ne-ar trimite pur şi simplu înapoi la o copilărie, la participarea la jucării, la *realitatea jucăriei.*

Imaginaţia înseamnă mai mult decât atât. De fapt, imaginaţia miniaturantă e o imaginaţie naturală. Ea apare la orice vârstă în reveria visătorilor înnăscuţi. Trebuie să desprindem cu precizie ceea ce amuză ca să descoperim acolo rădăcinile psihologice efective. De exemplu, am putea citi *serios* această pagină a lui Hermann Hesse publicată în revista *Fontaine* (nr. 57, p. 725). Un prizonier a pictat pe zidul celulei sale un peisaj: un trenuleţ intră într-un tunel. Când temnicerii vin să-l caute, le cere „frumos să aştepte un moment ca să mă

pot urca în trenuleţul din tabloul meu să verific ceva. După obiceiul lor, au început să râdă, fiindcă mă priveau ca pe un slab de minte. Mă făcui mic de tot. Intrai în tabloul meu, mă urcai în trenuleţul care se puse în mişcare dispărând în întunericul micului tunel. Câteva clipe, se mai observară câţiva fulgi de fum care ieşeau din gaura rotundă. Apoi fumul se risipi şi o dată cu el se risipi şi tabloul şi persoana mea"… De câte ori poetul-pictor, în închisoarea lui, nu a străpuns zidurile cu un tunel! De câte ori, pictându-şi visul, n-a evadat printr-o crăpătură din perete! Ca să ieşi din închisoare toate mijloacele sunt bune. La nevoie, numai ea singură, absurditatea, eliberează.

Astfel, dacă-l urmăm cu simpatie pe poetul miniaturii, dacă ne suim în trenuleţul pictorului întemniţat, contradicţia geometrică e depăşită, Reprezentarea este dominată de Imaginaţie. Reprezentarea nu mai este decât un corp de expresii pentru a le comunica celorlalţi propriile noastre imagini. Pe axa unei filosofii care acceptă imaginaţia ca pe o însuşire de bază, se poate spune, la modul schopenhauerian: „Lumea este imaginaţia mea." Posed cu atât mai deplin lumea, cu cât mă pricep mai bine să o miniaturizez. Dar, procedând astfel, trebuie să înţelegem că în miniatură valorile se condensează şi se îmbogăţesc. Nu e de ajuns o dialectică platoniciană a lui mare–mic pentru a cunoaşte virtuţile dinamice ale miniaturii. Trebuie să depăşim logica pentru a trăi ceea ce este mare în mic.

Studiind câteva exemple, vom arăta că miniatura literară – adică ansamblul imaginilor literare care comentează inversările în perspectiva mărimilor – activează nişte valori profunde.

II

Vom lua mai întâi un text al lui Cyrano de Bergerac, citat într-un articol al lui Pierre-Maxime Schuhl. În acest articol, care are ca titlu *Tema lui Gulliver şi postulatul lui Laplace*, autorul

ajunge să accentueze caracterul intelectualist al imaginilor amuzate ale lui Cyrano de Bergerac pentru a apropia aceste imagini de ideile astronomului matematician.[1]

Iată textul lui Cyrano: „Acest măr e un mic univers în sine, iar sâmburele, mai cald decât celelalte părţi, răspândeşte în jurul lui căldura conservatoare a globului său; şi acest germen, conform acestei opinii, este micul soare al acestei lumi mici, care încălzeşte şi hrăneşte sarea vegetativă a acestei mici mase.“

În acest text, nimic nu e desenat, totul se imaginează şi miniatura imaginară este propusă pentru a încadra o valoare imaginară. În centru stă sâmburele care e *mai cald* decât restul mărului. Această căldură condensată, această caldă bună-stare iubită de oameni, face să treacă imaginea de la rangul de imagine pe care o vedem, la rangul de imagine pe care o trăim. Imaginaţia se simte pe deplin reconfortată de acest miez care hrăneşte o sare vegetativă[2]. Fructul nu mai este valoarea primară. Adevărata valoare dinamică este sâmburele. În mod paradoxal, sâmburele face mărul. Sâmburele îi trimite mărului sucurile lui balsamice, forţele lui conservatoare. Sâmburele nu numai că se naşte într-un leagăn moale, sub protecţia masei fructului. El e producător de căldură vitală.

Într-o astfel de imaginaţie există, în raport cu spiritul de observaţie, o inversare totală. Spiritul care imaginează urmează aici a cale inversă în raport cu spiritul care observă. Imaginaţia nu vrea să ajungă la o diagramă care ar rezuma nişte cunoştinţe. Ea caută un pretext pentru a înmulţi imaginile şi, de îndată ce imaginaţia se interesează de o imagine, ea îi sporeşte acesteia valoarea. Din clipa în care Cyrano îşi închipuie Sâmburele-Soare, el are convingerea că sâmburele e un centru de viaţă şi de foc, pe scurt, o valoare.

---

[1] *Journal de psychologie*, aprilie-iunie 1947, p. 169.

[2] Câte persoane care, o dată ce au mâncat mărul, atacă sămânţa! În societate ne înfrânăm inocenta manie de a curăţa sâmburii pentru a-i savura mai bine. Şi câte gânduri, câte reverii, atunci când mănânci nişte seminţe!

Suntem, fireşte, în faţa unei imagini excesive. Elementul de joc la Cyrano, ca la mulţi autori, ca la Nodier, pe care îl evocam puţin mai înainte, dăunează meditaţiei imaginare. Imaginile merg prea repede, merg prea departe. Dar psihologul cu lectură lentă, psihologul care examinează imaginile cu încetinitorul, zăbovind atâta cât trebuie pe fiecare din ele, încearcă acolo un fel de coalescenţă de valori fără limite. Valorile dau buzna în miniatură. Miniatura te face să visezi.

Pierre-Maxime Schuhl îşi încheie studiul subliniind pe acest exemplu privilegiat primejdiile imaginaţiei meşteră în eroare şi falsitate. Noi gândim ca el, dar visăm altfel sau, mai exact, acceptăm să reacţionăm la lecturile noastre ca un visător. Întreaga problemă a întâmpinării onirice a valorilor onirice se află pusă aici. Înseamnă deja să diminuezi şi să opreşti o reverie dacă o descrii *obiectiv*. Câte vise povestite obiectiv nu rămân doar praf de onirism! În prezenţa unei imagini care visează, aceasta trebuie luată ca o invitaţie de a continua reveria care a creat-o.

Psihologul imaginaţiei, care defineşte pozitivitatea imaginii prin dinamismul de reverie, trebuie să justifice inventarea imaginii. În exemplul pe care-l studiem, problema pusă este absurdă: este oare sâmburele soarele mărului? Punând în el suficient de multe vise – sigur că trebuie multe – sfârşim prin a face această întrebare oniric valabilă. Cyrano de Bergerac n-a aşteptat suprarealismul pentru a face faţă cu voioşie problemelor absurde. Pe planul imaginaţiei, el nu s-a „înşelat“, fiindcă imaginaţia nu se înşeală niciodată, fiindcă imaginaţia nu are de confruntat o imagine cu o realitate obiectivă. Trebuie să mergem mai departe: Cyrano n-a sperat să-şi înşele cititorul. Ştia prea bine că cititorul nu „se va lăsa înşelat“. El a sperat mereu că va găsi cititori la înălţimea imaginaţiilor sale. Un soi de optimism de fiinţă se află în orice operă de imaginaţie. N-a spus oare Gérard de Nerval: „Cred că imaginaţia umană n-a inventat nimic care să nu fie adevărat, în lumea aceasta sau în celelalte.“ (*Aurélia*, p. 41)

Când ai trăit în spontaneitatea ei o imagine ca imaginea planetară a mărului lui Cyrano, înţelegi că această imagine nu este pregătită de nişte gânduri. Ea nu are nimic comun cu imaginile care ilustrează sau susţin ideile ştiinţifice. De exemplu, imaginea planetară a atomului lui Bohr este – în gândirea ştiinţifică, dacă nu în câteva sărmane şi nefaste valorizări ale unei filosofii de vulgarizare – o pură schemă sintetică de gânduri matematice. În atomul planetar al lui Bohr, micul soare central *nu e cald.*

Facem această scurtă observaţie pentru a sublinia diferenţa esenţială care există între o imagine absolută, care se desă-vârşeşte în ea însăşi, şi o imagine postideativă care nu vrea să fie decât un rezumat de gânduri.

III

Pentru cel de-al doilea exemplu de miniatură literară valorizată, vom urmări reveria unui botanist. Sufletul botanic se complace în acea miniatură de fiinţă care este o floare. Botanistul foloseşte cu naivitate cuvintele corespunzând unor lucruri de mărime curentă pentru a descrie intimitatea florală. Se poate citi, în *Dicţionarul de botanică creştină,* care este un tom voluminos din *Noua Enciclopedie teologică*, editată în 1851, la articolul „Epiare“, această descriere a florii de stachys din Germania:

„Aceste flori crescute în leagăne de bumbac sunt mici, delicate, culoare roză-albă… Scot caliciul cu reţeaua de ţepi lungi care îl acoperă… Buza inferioară a florii este dreaptă şi puţin curbată; este de un roz viu în interior şi acoperită la exterior cu o blană groasă. Planta se încălzeşte când o atingi. Ea are un mic costum foarte hiperborean. Cele patru mici stamine sunt ca nişte periuţe galbene.“ Până aici, textul poate trece drept

obiectiv. Dar foarte curând el se psihologizează. Progresiv, o reverie însoţeşte descrierea:

> Cele patru stamine se ţin drepte şi în foarte bună înţelegere într-un soi de nişă micuţă formată de buza inferioară. Ele stau acolo la căldură în nişte mici cazemate bine matlasate. Micuţul pistil stă respectuos la picioarele lor, dar cum talia lui este foarte mică, pentru a vorbi cu el, trebuie ca şi ele, la rândul lor, să-şi îndoaie genunchii. Micuţele femei au mare importanţă: şi cele al căror ton pare cel mai umil au adesea o purtare foarte autoritară în căsnicie. Cele patru seminţe goale rămân în fundul caliciului şi se înalţă de acolo, aşa cum în India copiii se leagănă într-un hamac. Fiecare stamină îşi recunoaşte lucrarea, iar gelozia nu poate exista.

Astfel, în floare, savantul botanist a găsit miniatura unei vieţi conjugale, a simţit blânda căldură păstrată de o blană, a văzut hamacul care leagănă sămânţa. Din armonia formelor a dedus bunăstarea locuinţei. Trebuie oare să subliniem că, la fel ca în textul lui Cyrano, blânda căldură a zonelor închise este primul indiciu de intimitate? Această intimitate caldă este rădăcina tuturor imaginilor. Imaginile – de altfel se vede prea bine – nu mai corespund cu nici o realitate. Sub lupă, am mai putea recunoaşte periuţa galbenă a staminelor, dar nici un *observator* n-ar mai putea să vadă nici cel mai mic element real care să justifice imaginile psihologice acumulate de naratorul *Botanicii creştine*. Se poate crede că, dacă ar fi fost vorba de un obiect de dimensiuni obişnuite, naratorul ar fi fost mai prudent. Dar el a *intrat* într-o miniatură şi de îndată imaginile au început să mişune, să crească, să evadeze. Marele iese din mic, nu după legea logică a unei dialectici a contrariilor, ci graţie eliberării de toate obligaţiile dimensiunilor, eliberare care este însăşi caracteristica activităţii de imaginare. La articolul „Merişor", în acelaşi *Dicţionar de botanică creştină*, citim: „Cititorule, studiază Merişorul în amănunt, vei vedea cât de mult măreşte amănuntul obiectele."

În două rânduri, omul cu lupa exprimă o mare lege psihologică. El ne plasează într-un punct sensibil al obiectivităţii, în momentul în care trebuie să primim detaliul neobservat şi să-l

dominăm. Lupa condiţionează, în această experienţă, o intrare în lume. Omul cu lupa nu e aici bătrânul care, împotriva unor ochi cu vederea obosită, mai vrea încă să-şi citească ziarul. Omul cu lupa ia Lumea ca pe o noutate. Dacă ne-ar mărturisi descoperirile sale trăite, el ne-ar da nişte documente de fenomenologie pură, în care descoperirea lumii, sau intrarea în lume, ar fi mai mult decât un cuvânt uzat, mai mult decât un cuvânt ros de folosirea lui filosofică atât de frecventă. Adeseori, filosoful descrie fenomenologic „intrarea sa în lume“, „fiinţa sa în lume“ punând-o sub semnul unui obiect familiar. El îşi descrie fenomenologic călimara. Un biet obiect devine atunci portarul lumii largi.

Omul cu lupa bifează – pur şi simplu – lumea familiară. El este privire proaspătă faţă de obiect nou. Lupa botanistului este copilăria regăsită. Ea îi redă botanistului privirea măritoare a copilului. Cu ea, pătrunde din nou în grădină, în grădina *Unde copiii privesc mare*[1]

Astfel minusculul, uşa cea mai îngustă dintre toate, deschide o lume. Detaliul unui lucru poate fi semnul unei lumi noi, al unei lumi care, ca toate lumile, conţine atribute ale mărimii.

Miniatura este unul din adăposturile măririi.

IV

Bineînţeles, schiţând o fenomenologie a omului cu lupa, nu îl vizăm pe lucrătorul de laborator. Lucrătorul ştiinţific are o disciplină a obiectivităţii care stopează toate reveriile imaginaţiei. Ceea ce observă el la microscop a mai văzut deja. S-ar putea spune, în mod paradoxal, că el nu vede niciodată pentru întâia oară. În orice caz, în împărăţia observaţiei ştiinţifice deplin obiective, „întâia oară“ nu contează. Observaţia face

[1] P. de Boissy, *Main première* (*Mână primă*), p. 21.

parte aşadar din regnul lui „de mai multe ori“. În analiza ştiinţifică, trebuie mai întâi ca, psihologic, să digeri surpriza. Ceea ce observă savantul este bine definit într-un corpus de gânduri şi de experienţe. Aşadar, nu la nivelul problemelor experimentului ştiinţific avem de făcut observaţii atunci când studiem imaginaţia. Uitând, după cum am spus-o în *Introducere,* toate obişnuinţele noastre de obiectivitate ştiinţifică, trebuie să căutăm *imaginile de întâia oară*. Dacă am lua documente psihologice din istoria ştiinţelor – căci ni se va obiecta la fel de bine că există, în această istorie, o rezervă întreagă de „întâia oară“ – am vedea că primele observaţii microscopice au fost nişte legende de obiecte mici, iar când obiectul era animat, nişte legende de viaţă. Cutare observator, încă dominat de naivitate, n-a văzut oare nişte forme omeneşti în „animalele spermatozoide“![1]

O dată în plus, iată-ne deci în situaţia de a pune problemele Imaginaţiei în termeni de „întâia oară“. Asta ne îndreptăţeşte să luăm exemple din fanteziile cele mai extreme. Ca variaţie surprinzătoare la tema „omul cu lupa“, vom studia un poem în proză de André Pieyre de Mandiargues care are ca titlu: *L'œuf dans le paysage* (*Oul în peisaj*)[2].

Poetul, ca atâţia alţii, visează în spatele geamului. Dar, chiar în sticlă, el descoperă o mică deformare ce va propaga deformarea în univers. De Mandiargues îi spune cititorului său: „Apropie-te de fereastră străduindu-te să nu-ţi laşi prea mult atenţia să fugă afară. Până când vei avea sub ochi unul din acele ochiuri care sunt ca nişte chisturi ale sticlei, oscioare uneori transparente, dar cel mai adesea ceţoase sau foarte vag translucide şi de o formă lunguiaţă care aminteşte de pupila pisicilor.“ Privită prin acest mic fus sticlos, prin această pupilă de pisică, ce devine lumea exterioară?“ Se schimbă natura lumii? (p. 106), sau adevărata natură învinge aparenţa?! În orice

---

[1] *Cf. La formation de l'esprit scientifique* (*Formarea spiritului ştiinţific*).

[2] *Métamorphoses*, Éditions Gallimard, p. 105.

caz, faptul experimental este că introducerea ochiurilor în peisaj este de ajuns ca să-i dea acestuia un caracter moale… Ziduri, stânci, trunchiuri de copaci, construcţii metalice şi-au pierdut toată rigiditatea pe meleagurile ochiului mobil.“ Şi din toate părţile, poetul face să ţâşnească imagini. El ne oferă un atom de univers în multiplicare. Călăuzit de poet, visătorul, deplasându-şi privirea, îşi înnoieşte lumea. Din miniatura unui chist al sticlei, visătorul scoate o lume. Visătorul obligă lumea „la cele mai insolite târâişuri“ (p. 107). Visătorul trimite unde de irealitate asupra a ceea ce era lumea reală. „Lumea exterioară, în unanimitatea ei s-a transformat într-un mediu maleabil după voie în faţa acestui unic obiect tare şi pătrunzător, adevărat ou filosofic pe care cele mai mici salturi ale privirii tale îl plimbă prin spaţiu.“

Astfel, poetul nu s-a dus să-şi caute prea departe instrumentul visării. Şi totuşi, cu ce artă a nucleat peisajul! Cu ce fantezie a înzestrat spaţiul cu multiple curburi. Iată, într-adevăr spaţiul riemannian al fanteziei! Fiindcă orice univers se închide în nişte curbe; orice univers se concentrează într-un nucleu, într-un germene, într-un ochi, într-un centru dinamizat. Iar acest centru este puternic fiindcă este un centru închipuit. Încă un pas în lumea imaginilor pe care ne-o oferă Pieyre de Mandiargues şi trăim centrul care imaginează; atunci, citim peisajul în nucleul de sticlă. Nu-l mai privim prin el. Acest nucleu nucleator este o lume. Miniatura se desfăşoară la dimensiunile unui univers. Marele, o dată în plus, este conţinut în mic.

Să iei o lupă înseamnă să fii atent, dar să fii atent nu înseamnă să ai deja o lupă? Atenţia este ea singură o lentilă măritoare. Într-o altă lucrare[1], Pieyre de Mandiargues, meditând la floarea de Euphorbia, scrie: „Euphorbia, sub privirea lui prea atentă, ca o secţiune de purice sub lentila unui microscop, crescuse în mod misterios: acum era o fortăreaţă pentagonală, ridicată la considerabilă înălţime în faţa lui, într-un deşert de stânci albe şi nişte săgeţi roz apăreau inaccesibile, din cele cinci

[1] Pieyre de Mandiargues, *Marbre* (*Marmoră*), Éditions Laffont, p. 63.

turnuri care înstelau castelul aruncat în avangarda florei pe ţinutul arid."

Un filosof rezonabil – specia nu e rară – ne va obiecta poate că aceste documente sunt exagerate, că scot la iveală în mod prea gratuit, prin cuvinte, măreţul, imensul din mic. Nu ar fi decât scamatorie verbală, destul de săracă în comparaţie cu isprava scamatorului care scoate un ceas deşteptător dintr-un degetar. Noi am apăra totuşi scamatoria „literară". Actul scamatorului uimeşte, amuză. Actul poetului ne face să visăm. Eu nu pot să trăiesc şi să retrăiesc actul celui dintâi. Dar pagina poetului îmi aparţine doar dacă iubesc reveria.

Filosoful rezonabil ne-ar scuza imaginile dacă ele ar putea fi date ca efect al vreunui drog, al vreunei mescaline. Imaginile ar avea atunci pentru el o realitate fiziologică. Filosoful s-ar servi de ele ca să-şi elucideze problemele unirii dintre suflet şi trup. În ceea ce ne priveşte, noi luăm documentele literare ca pe nişte *realităţi ale imaginaţiei,* ca pe produsele pure ale imaginaţiei. Fiindcă de ce n-ar fi actele imaginaţiei la fel de reale ca actele percepţiei?

Şi iar de ce aceste imagini „excesive" pe care nu ştim să le formăm noi înşine, dar pe care putem, noi, cititorii, să le primim în mod sincer de la poet, nu ar fi – dacă ţinem la această noţiune – nişte „droguri" virtuale care ne procură germeni de reverie? Acest drog virtual este de o eficacitate foarte pură. Cu o imagine „exagerată" suntem siguri că ne situăm pe axa unei imaginaţii autonome.

V

Nu fără scrupule am reprodus puţin mai sus lunga descriere a botanistului din *Noua enciclopedie teologică*. Pagina părăseşte prea repede germenele reveriei. Ea flecăreşte. O primim atunci când avem timp de glumit. O concediem când vrem să regăsim

germenii vii ai imaginarului. Este, dacă putem spune aşa, o miniatură făcută din bucăţi mari. Trebuie să găsim un contact mai bun cu imaginaţia miniaturantă. Nu putem, ca filosof de odaie ce suntem, să beneficiem de contemplarea operelor pictate de miniaturiştii din Evul Mediu, din acele mari timpuri de răbdare solitară. Dar ne închipuim prea bine acea răbdare. Ea aduce pace în degete. Doar imaginând-o, pacea ne năpădeşte sufletul. Toate lucrurile mici cer încetineală. A fost desigur necesar un mare răgaz în odaia liniştită pentru miniaturizarea lumii. Trebuie să iubeşti spaţiul pentru a-l descrie atât de amănunţit de parcă ar exista molecule de lume, pentru a închide un întreg spectacol într-o moleculă de desen. Ce dialectică, aici, a intuiţiei care totdeauna vede în mare şi a muncii ostile avânturilor. Intuiţioniştii, într-adevăr, se dăruiesc cu totul dintr-o singură privire, în timp ce detaliile se descoperă şi se ordonează unele după altele, cu răbdare, cu maliţia discursivă a finului miniaturist. Se pare că miniaturistul ar sfida leneşa contemplare a filosofului intuiţionist. Nu-i spune el: „N-ai fi fost în stare să vezi asta! Luaţi-vă răgazul să vedeţi toate aceste lucruri mici care nu se pot contempla în ansamblul lor." În contemplarea miniaturii, trebuie o atenţie mereu trează pentru a integra detaliul.

Fireşte, e mai uşor de spus decât de făcut miniatura şi vom putea colecţiona cu uşurinţă descrieri literare care pun lumea la diminutiv. Pentru că aceste descrieri spun lucrurile în mic, ele sunt automat prolixe. Asemenea acestei pagini de Victor Hugo (o scurtăm), de autoritatea căreia ne vom folosi pentru a-i cere oarecare atenţie cititorului asupra unui tip de reverie care poate părea neînsemnată.

Victor Hugo care – se spune – vede mare, ştie şi să descrie miniaturi. În *Rinul,*[1] citim:

> La Freiberg, am uitat multă vreme imensul peisaj pe care-l aveam în faţa ochilor ca să mă îndrept spre pătratul de gazon unde mă aşezasem. Era pe o micuţă cocoaşă sălbatică de pe deal. Şi acolo de

---

[1] Victor Hugo, *Le Rhin* (*Rinul*), Éditions Hetzel, vol. III, p. 98.

asemenea exista o lume. Scarabeii mergeau încet sub fibrele profunde ale vegetaţiei; nişte flori de cucută în formă de umbrelă imitau pinii din Italia…, un biet bondar ud, în catifea galbenă şi neagră, urca din greu de-a lungul unei crengi spinoase; nori groşi de musculiţe îi ascundeau lumina; un clopoţel albastru tremura în vânt şi un neam întreg de purici se adăpostise sub acest cort uriaş… Vedeam ieşind din pământ şi răsucindu-se spre cer, aspirând aerul, o râmă asemănătoare pitonilor antediluvieni şi care are poate şi ea, în universul microscopic, un Hercule al său ca s-o omoare şi un Cuvier ca s-o descrie. Pe scurt, acel univers este la fel de mare ca şi celălalt.

Pagina se lungeşte, poetul se amuză, îl evocă pe Micromegas şi urmează atunci o teorie facilă. Dar cititorul care nu e grăbit – singurul la care noi înşine putem spera – intră cu siguranţă în reveria miniaturantă. Acest cititor leneş a urzit adesea astfel de reverii, dar n-ar fi îndrăznit niciodată să le scrie. Poetul le-a dăruit acestora demnitatea literară. Noi am dori – mare ambiţie! – să le dăruim demnitatea filosofică. Fiindcă, în cele din urmă, poetul nu se înşeală, el tocmai a descoperit o lume. „Şi acolo de asemenea exista o lume.“ De ce nu s-ar confrunta metafizicianul cu această lume? El şi-ar reînnoi, fără mare cheltuială, experienţele de „deschidere către lume“, de „intrare în lume“. Prea adesea, Lumea desemnată de filosof nu este decât un non-eu. Enormitatea este o grămadă de negativităţi. Filosoful trece prea repede la pozitiv şi îşi dă Lumea, o Lume unică. Formulele: a fi în Lume, fiinţa Lumii sunt prea maiestuoase pentru mine; nu ajung să le trăiesc. Mă simt mai în largul meu în lumile miniaturii. Pentru mine sunt lumi dominate. Trăindu-le, simt cum pleacă din fiinţa mea care visează nişte unde lumificatoare. Enormitatea lumii nu mai este pentru mine decât bruiajul undelor lumificatoare. Miniatura trăită mă desface de lumea înconjurătoare, mă ajută să rezist la disoluţia ambianţei.

Miniatura e un exerciţiu de prospeţime metafizică; ea ne îngăduie să lumificăm cu riscuri minime. Şi ce repaos într-un astfel de exerciţiu de lume dominată! Miniatura odihneşte fără ca vreodată să adoarmă. În ea, imaginaţia este vigilentă şi fericită.

Dar ca să ne lăsăm, cu conştiinţa împăcată, în voia acestei metafizici miniaturate, avem nevoie să înmulţim punctele de sprijin şi să colecţionăm câteva texte. Fără aceasta, ne-ar fi frică, mărturisind gustul nostru pentru miniatură, să nu întărim diagnosticul pe care D-na Favez-Boutonier ni-l indica în pragul bunei şi vechii noastre prietenii acum un sfert de secol: halucinaţiile dumneavoastră lilliputane sunt caracteristice alcoolismului.

Există numeroase texte în care câmpia e o pădure, un smoc de iarbă e un boschet. Într-un roman de Thomas Hardy, un pumn de muşchi este o pădure de brad. Iată ce spune într-un roman cu pasiuni fine şi multiple, *Niels Lyne,* J.-P. Jacobsen, descriind Pădurea fericirii: frunzele de toamnă, scoruşii aplecaţi sub „greutatea ciorchinilor roşii"; îşi încheie tabloul cu „muşchiul viguros şi semeţ care semăna cu nişte brazi, cu nişte palmieri". Şi „mai era şi muşchiul uşor care îmbrăca trunchiurile de copac şi te făcea să te gândeşti la lanurile de grâu ale elfilor" (p. 255). Un autor a cărui sarcină este să urmărească o dramă omenească de mare intensitate cum este cazul lui Jacobsen[1], îşi întrerupe povestirea pasiunii ca să „scrie această miniatură" – iată un paradox pe care ar trebui să-l elucidăm dacă am vrea să luăm măsura exactă a intereselor literare. Dacă trăieşti textul ceva mai îndeaproape, s-ar părea că ceva omenesc se rafinează în efortul de a vedea această pădure fină îmbucată în pădurea copacilor celor mari. De la o pădure la alta, de la pădurea în diastolă la pădurea în sistolă, respiră o cosmicitate. Paradoxal, se pare că trăind în miniatură vii tot într-un spaţiu mic pentru a te destinde.

Aceasta e una din miile de reverii care ne pun în afara lumii, care ne pun în altă lume şi romancierul a avut nevoie de ea ca să ne transporte în acel dincolo de lume care este lumea unei iubiri noi. Oamenii grăbiţi de afacerile omeneşti nu intră acolo. Cititorul unei cărţi care urmează ondulaţiile unei mari pasiuni poate să se mire de această întrerupere prin cosmicitate. El nu citeşte cartea decât strict *linear* urmărind, firul eveni-

---

[1] Cartea *Niels Lyne* a fost pentru Rilke o carte de căpătâi.

mentelor umane. Pentru el, evenimentele nu au nevoie de tablou. Dar de câte reverii ne privează lectura lineară!

Astfel de reverii sunt chemări la verticalitate. Ele sunt pauze de povestire în timpul cărora cititorul este chemat să viseze. Sunt foarte pure fiindcă nu servesc la nimic. Trebuie să le deosebim de acel motiv din basme, unde un pitic se ascunde în spatele unei lăptuci ca să-i întindă capcane eroului, cum este cazul în *Piticul galben* al D-nei d'Aulnoy. Poezia cosmică este independentă de intrigile basmului pentru copii. Ea reclamă, în exemplele pe care le cităm, o participare la un vegetalism cu adevărat intim, care scapă lâncezelii la care-l condamna filosofia bergsoniană. Într-adevăr, prin adeziunea la forţele miniaturate, lumea vegetală este mare în mic, vioaie în blândeţe, cât se poate de vie în prezenţa sa verde.

Uneori, poetul surprinde o dramă minusculă, cum face Jacques Audiberti care, în uimitorul său *Abraxas*, ne face să simţim, în lupta dintre planta agăţătoare numită paracherniţă şi zidul de piatră, clipa dramatică în care „paracherniţa saltă carapacea cenuşie". Ce Atlas vegetal! În *Abraxas,* Audiberti ţese strâns vise şi realităţi. El cunoaşte reveriile care pun intuiţia în *punctum proximum*. Am vrea atunci să ajutăm rădăcina paracherniţei să mai facă o băşică pe zidul cel vechi.

Dar avem noi timp oare, în lumea asta, să iubim lucrurile, să vedem lucrurile de aproape, când ele se bucură de micimea lor. O singură dată în viaţa mea am văzut un lichen tânăr născându-se şi întinzându-se pe zid. Ce tinereţe, ce vigoare spre slava suprafeţei!

Bineînţeles, am pierde sensul valorilor reale, dacă am interpreta miniaturile prin simplul relativism al marelui şi micului. Firul de muşchi poate foarte bine să fie brad, niciodată bradul nu va fi fir de muşchi. Imaginaţia nu lucrează în amândouă sensurile cu aceeaşi convingere.

În grădinile minusculului, acolo cunoaşte poetul germenele florilor. Şi aş vrea să pot spune ca Andre Bréton: „Am mâini ca

să te culeg, cimbru minuscul al viselor mele, rozmarin al extremei mele palori."[1]

VI

Basmul este o imagine care raţionează. El tinde să asocieze nişte imagini neobişnuite ca şi cum acestea ar putea fi imagini coerente. Basmul transportă astfel convingerea unei imagini primare spre un întreg ansamblu de imagini derivate. Dar legătura este atât de uşoară, raţionamentul este atât de curgător, încât în curând nu mai ştim unde este germenele basmului.

În cazul unei miniaturi povestite, cum este basmul *Neghiniţă,* se pare că găsim fără greutate principiul imaginii primare: simpla micime va uşura toate isprăvile. Dar, examinată mai de aproape, situaţia fenomenologică a acestei miniaturi povestite e instabilă. Ea este într-adevăr supusă dialecticii uimirii şi glumei. O trăsătură supra-adăugată ajunge câteodată să oprească participarea la minune. Într-un desen, am mai putea admira, dar comentariul depăşeşte nişte limite: un Neghiniţă, citat de Gaston Paris,[2] e atât de mic, „încât străpunge cu capul un fir de praf şi trece cu totul prin el". Altul e omorît de atacul neaşteptat al unei furnici. Nu există nici o valoare onirică în această ultimă trăsătură. Onirismul nostru animalizat, care este atât de puternic când se referă la animalele mari, n-a înregistrat faptele şi gesturile animalelor minuscule. În direcţia minusculului, onirismul nostru animalizat nu merge atât de departe ca onirismul vegetal[3].

Gaston Paris atrage atenţia că pe calea aceasta – Neghiniţă atacat şi omorît de furnică, alergăm spre epigramă, spre un soi de injurie prin imagine, care exprimă dispreţul pentru fiinţa micşorată. Suntem în faţa unei contraparticipări. „Regăsim

---

[1] André Breton, *Le revolver aux cheveux blancs* (*Revolverul cu părul alb*), Éditions Cahiers libres, 1932, p. 122.

[2] Gaston Paris, *Prichindel şi Ursa Mare*, Paris, 1875, p. 22.

[3] Să notăm totuşi că anumiţi nevrozaţi au pretins că văd microbii care le rod organele.

aceste jocuri de spirit la Romani; o epigramă din timpul decadenţei adresată unui pitic (spunea): «Pielea unui purice îţi face un veşmânt prea larg.»“ Şi, în zilele noastre, adaugă Gaston Paris, aceleaşi glume se regăsesc în cântecul cu *Micul soţ*. Gaston Paris dă de altfel acest cântec drept „pentru copii“, ceea ce-i va mira desigur pe psihanaliştii noştri. De trei sferturi de secol, mijloacele de explicare psihologică s-au dezvoltat din fericire.

În orice caz, Gaston Paris desemnează clar punctul sensibil al legendei (*loc.cit.*,p. 23): piesele în care se batjocoreşte micimea deformează basmul primitiv, miniatura pură. În basmul primitiv, pe care fenomenologul trebuie totdeauna să-l restituie, „micimea nu este ridiculă, ci minunată; ceea ce stârneşte interesul în basm, sunt lucrurile extraordinare pe care Neghiniţă le săvârşeşte graţie micimii sale; în toate ocaziile, de altfel, el e plin de spirit şi de maliţie şi scapă totdeauna în mod triumfal din încurcăturile în care se întâmplă să intre.“

Dar atunci, pentru a participa într-adevăr la basm, trebuie dublată această subţirime de spirit printr-o subţirime materială. Basmul ne invită să ne „strecurăm“ printre dificultăţi. Cu alte cuvinte, în afară de desen, trebuie să adoptăm dinamismul miniaturii. E vorba aici de o instanţă fenomenologică suplimentară. Câtă animaţie primim atunci de la basm dacă urmăm cauzalitatea micuţului, mişcarea născândă a făpturii minuscule care acţionează asupra făpturii masive! De exemplu, dinamismul miniaturii este adesea revelat prin basmele în care Neghiniţă, instalat în urechea calului, e stăpânul forţelor care trag plugul. „Aici este, după părerea mea – spune Gaston Paris – fondul primitiv al poveştii lui; aici e trăsătura care se regăseşte la toate popoarele, pe când celelalte poveşti care îi sunt atribuite, create de fantezia, deşteptată de această micuţă făptură amuzantă, diferă de obicei de la popor la popor.“

Fireşte, în urechea calului, Neghiniţă îi spune animalului: *hăis* şi *cea*. El este *centrul de decizie* pe care reveriile voinţei noastre ne îndeamnă să-l constituim într-un spaţiu mic. Spuneam mai sus că minusculul e un adăpost al măririi. Dacă simpatizăm dinamic cu activul Neghiniţă, iată că minusculul apare ca

adăpost al forţei primitive. Un cartezian ar spune – dacă un cartezian ar putea să facă glume – că, în această povestire, Neghiniţă este glanda pineală a plugului. În orice caz, infimul e cel care stăpâneşte forţele, micul este cel care comandă marele. Când Neghiniţă a vorbit, calul, fierul plugului şi omul nu pot decât să-l urmeze. Cu cât aceste trei făpturi subalterne vor fi mai ascultătoare, cu atât brazda va fi mai dreaptă.

Neghiniţă este la el acasă în spaţiul unei urechi, la intrarea în cavitatea naturală a sunetului. El este o ureche într-o ureche. Astfel, basmul figurat prin reprezentări vizuale se dublează cu ceea ce vom numi, în paragraful următor, o miniatură a sunetului. Într-adevăr, suntem invitaţi, urmărind basmul, să coborâm sub pragul de audiţie, să auzim cu imaginaţia. Neghiniţă s-a instalat în urechea calului pentru a vorbi încet, adică pentru a comanda tare, cu o voce pe care nimeni n-o aude în afară de cel care trebuie să „asculte". Cuvântul „a asculta" ia aici dublul sens de a auzi şi de a da ascultare. De altfel, într-o miniatură a sunetului ca acea pe care o ilustrează legenda, oare nu în tonalitatea minimă apare dublul sens în chipul cel mai delicat?

Neghiniţă care conduce prin inteligenţa şi prin voinţa sa calul plugarului ni se pare foarte departe de Neghiniţă din tinereţea noastră. El este totuşi pe linia fabulelor care ne vor conduce, urmându-l pe Gaston Paris, acest mare dozator de primitivitate, spre legenda primitivă.

Pentru Gaston Paris, cheia legendei lui Neghiniţă – ca şi a atâtor legende! – este în cer: Neghiniţă este cel care conduce constelaţia Carului Mare. Într-adevăr, Gaston Paris a notat că, în multe ţări, se desemnează o steluţă care se află deasupra carului cu numele de Neghiniţă.

Nu trebuie să urmărim toate dovezile convergente pe care cititorul le va putea găsi în lucrarea lui Gaston Paris. Să insistăm numai asupra unei legende elveţiene care ne va da o frumoasă măsură a unei urechi ce ştie să viseze. În această legendă raportată de Gaston Paris, carul se răstoarnă la miezul nopţii cu mare zgomot. O astfel de legendă nu ne învaţă oare să ascultăm noaptea? Timpul nopţii? Timpul cerului înstelat?

Unde am citit că un pustnic care îşi privea fără să se roage nisiparniţa de rugăciune a auzit nişte zgomote care spărgeau urechile? În nisiparniţă el auzea deodată catastrofa timpului. Tic-tac-ul ceasurilor noastre e atât de grosolan, atât de mecanic sacadat, încât nu mai avem urechea destul de fină ca să auzim timpul curgând.

VII

Basmul cu Neghiniţă, tradus în cer, arată că imaginile trec fără greutate de la mic la mare şi de la mare la mic. Reveria gulliveriană este naturală. Un mare visător îşi trăieşte imaginile dublu, pe pământ şi în cer. Dar în această viaţă poetică a imaginilor există ceva mai mult decât un simplu joc de dimensiuni. Reveria nu este geometrică. Visătorul se angajează cu totul. Vom găsi într-un apendice la teza lui C.A. Hackett, *Lirismul lui Rimbaud,* cu titlul *Rimbaud şi Gulliver,* pagini excelente în care Rimbaud este reprezentat mic lângă mama lui, mare în lumea dominată. În timp ce lângă mama lui el nu e decât un „omuleţ în ţara Brobdingnag“, la şcoală micul „Arthur îşi închipuie că e Gulliver în ţara Lilliput“. Şi C.A. Hackett îl citează pe Victor Hugo care, în *Contemplaţii (Amintiri paterne)* îi arată pe copiii care râd

Că văd uriaşi îngrozitori, foarte proşti
Învinşi de nişte pitici isteţi.

C.A. Hackett a indicat, în acest caz, toate elementele unei psihanalize a lui Arthur Rimbaud. Dar dacă psihanaliza, aşa cum adeseori am semnalat, ne aduce puncte de vedere preţioase asupra naturii profunde a scriitorului, ea ne poate abate uneori de la studierea virtuţii directe a unei imagini. Există imagini atât de imense, puterea lor de comunicare ne cheamă atât de departe

de viaţă, de viaţa noastră, încât comentariile psihanalitice nu se pot dezvolta decât în afara valorilor. Ce reverie imensă în aceste două versuri ale lui Rimbaud:

Neghiniţă visător, înşiram în fuga mea
Rime. Hanul meu era la Ursa Mare.

Se poate admite desigur că Ursa Mare era pentru Rimbaud „o imagine a doamnei Rimbaud“ (Hackett, p. 69). Dar această aprofundare psihologică nu ne redă dinamismul acelui avânt de imagine care-l face pe poet să regăsească legenda din Walonia a lui Neghiniţă. Trebuie chiar să-mi pun în paranteză ştiinţa mea psihanalitică dacă vreau să capăt harul fenomenologic al imaginii visătorului, al profetului de cincisprezece ani. Dacă hanul la Ursa Mare nu e decât casa cea aspră a unui adolescent constrâns, el nu trezeşte în mine nici o amintire pozitivă, nici o reverie activă. Nu pot să visez aici decât sub cerul lui Rimbaud. Cauzalitatea particulară pe care psihanaliza o extrage din viaţa scriitorului, deşi psihologic este exactă, are prea puţine şanse de a exercita vreo acţiune asupra unui cititor oarecare. Şi totuşi, eu receptez comunicarea acestei imagini atât de extraordinare. Ea face din mine pentru o clipă, desprinzându-mă de viaţă, de viaţa mea, o fiinţă imaginantă. În astfel de ocazii de lectură am ajuns încetul cu încetul să pun la îndoială nu numai cauzalitatea psihanalitică a imaginii, dar şi orice cauzalitate psihologică a imaginii poetice. Poezia, în paradoxurile ei, poate fi contracauzală, ceea ce este încă un mod de a fi din lumea aceasta, de a fi angajat în dialectica pasiunilor. Dar atunci când poezia îşi capătă autonomia, se poate spune că ea devine acauzală. Pentru a primi la modul *direct* virtutea unei imagini izolate – şi toată virtutea unei imagini stă într-o izolare – fenomenologia ni se pare acum mai favorabilă decât psihanaliza, fiindcă fenomenologia pretinde tocmai ca noi înşine să ne asumăm cu entuziasm, fără critică, această imagine.

Atunci, sub aspectul său de *reverie directă*, „Hanul la Ursa Mare“ nu este nici o închisoare maternă, nici o cârciumă de ţară. E o „casă din cer“. De îndată ce visăm intens văzând un

pătrat, îi simţim soliditatea, ştim că e un refugiu de mare siguranţă. Între cele patru stele ale Ursei, un mare visător se poate duce să locuiască. El fuge poate de pământ, şi psihanalistul enumeră cauzele fugii sale, dar visătorul e sigur mai întâi de a fi găsit un adăpost, un adăpost pe măsura visurilor sale. Şi cum se mai învârteşte casa asta din cer! Celelalte stele pierdute în mareele cerului se învârtesc prost. Dar Carul Mare nu-şi pierde drumul. A-l vedea cât de bine se învârteşte înseamnă deja a fi stăpân pe călătorie. Iar poetul trăieşte cu siguranţă, visând, o coalescenţă de legende. Şi toate aceste legende sunt reînsufleţite de imagine. Ele nu sunt o ştiinţă veche. Poetul nu repovesteşte basmele bunicii. El nu are trecut. El este într-o lume nouă. Faţă de trecut şi de lucrurile din această lume, el a realizat sublimarea absolută. Se cuvine ca fenomenologul să-l urmărească pe poet. Psihanalistul nu se preocupă decât de negativitatea sublimării.

VII

Pe tema „Neghiniţă“, în folclor ca şi la poet, am asistat la transpuneri de mărime care dau o dublă viaţă spaţiilor poetice. Două versuri sunt uneori de ajuns pentru această transpunere, ca aceste versuri ale lui Noël Bureau

Se culca în spatele firului de iarbă
Ca să mărească cerul.[1]

Dar, câteodată, tranzacţiile dintre mic şi mare se înmulţesc, se repercutează. Când o imagine familiară creşte la dimensiunile cerului, eşti dintr-o dată frapat de sentimentul că, în mod

[1] Noël Bureau, *Les mains tendues* (*Mâinile întinse*), p. 25.

corelativ, obiectele familiare devin miniaturile unei lumi. Macrocosmosul şi microcosmosul sunt corelative.

Pe această corelaţie susceptibilă de a acţiona în ambele sensuri se bazează multe din poemele lui Jules Supervielle, în speţă poemele reunite sub titlul revelator de *Gravitaţii*. Orice centru de interes poetic, fie el în cer sau pe pământ, este aici un centru de gravitaţie activ. Pentru poet, acest centru de gravitaţie poetică este, dacă putem să spunem aşa, deopotrivă în cer şi pe pământ. De exemplu, cu ce uşurinţă în imagini devine masa familială o masă aeriană ce are soarele drept lampă!

Bărbatul, femeia, copiii
La masa aeriană
Sprijinită pe un miracol
Ce caută a se defini.[1]

Şi apoi poetul, după această „explozie de ireal“, revine pe pământ:

Mă regăsesc la masa mea obişnuită
Pe pământul cultivat
Cel care dă porumbul şi turmele.
…………………………………………
Regăseam feţele în jurul meu
Cu plinurile şi golurile adevărului.

Imaginea care serveşte drept pivot acestei reverii transformatoare, rând pe rând terestră şi aeriană, rând pe rând familială şi cosmică, este imaginea lămpii-soare şi a soarelui-lampă. Am putea aduna laolaltă mii şi mii de documente literare pe această imagine, veche de când lumea. Dar Jules Supervielle aduce o variaţie importantă făcând-o să acţioneze în ambele sensuri. El îi redă astfel imaginaţiei toată supleţea ei, o supleţe atât de miraculoasă încât se poate spune că imaginea totalizează

[1] Jules Supervielle, *Gravitations,* pp. 183-185.

sensul care măreşte şi sensul care concentrează. Poetul împiedică imaginea să încremenească.

Dacă trăim cosmicitatea supervielliană, sub titlul de *Gravitaţii*, atât de încărcat de semnificaţie ştiinţifică pentru un spirit al timpului nostru, regăsim gânduri care au un trecut măreţ. Când nu modernizăm abuziv istoria ştiinţelor, când îl luăm de exemplu pe Copernic aşa cum a fost el, reveriile şi gândurile lui, ne dăm seama că astrele gravitează în jurul luminii. Soarele este mai înainte de toate marele Luminător al Lumii. Matematicienii vor face mai apoi din el o masă care atrage. Lumina este sus, este principiul centralităţii. Ea este o valoare atât de mare în ierarhia imaginilor! Lumea, pentru imaginaţie, gravitează în jurul unei *valori.*

Lampa de seară, pe masa familială, este şi ea centrul unei lumi. Masa luminată de lampă este, ea singură, o mică lume. Un filosof visător nu poate oare să se teamă că iluminările noastre indirecte ne vor face să pierdem centrul camerei de seară. Memoria va păstra ea atunci chipurile de altă dată *Cu plinurile şi golurile adevărului.*

Când ai urmărit tot poemul lui Supervielle, în ascensiunile lui astrale şi în întoarcerile lui în lumea oamenilor, îţi dai seama că lumea familiară prinde relieful nou al unei miniaturi cosmice uimitoare. Nu ştiai că lumea familiară este atât de mare. Poetul ne-a arătat că marele nu este incompatibil cu micul. Şi ne gândim la Baudelaire care, vorbind despre litografiile lui Goya, putea vorbi despre „vaste tablouri în miniatură“[1] şi care putea spune despre un pictor pe smalţ, Marc Baud „ştie să realizeze mare în mic“.[2]

De fapt, aşa cum se va vedea când vom trata separat nişte imagini ale imensităţii, minusculul şi imensul sunt consonante. Poetul e totdeauna gata să citească marele în mic. De exemplu, cosmogonia unui Claudel a ajuns, graţie imaginii, să asimileze vocabularul – dacă nu şi gândirea – ştiinţei de azi. Claudel scrie în *Cele cinci mari ode* (p. 180):

[1] Baudelaire, *Curiosites esthetiques* (*Curiozităţi estetice*), p. 429.
[2] Baudelaire, *loc.cit.*,p. 316.

> Aşa cum vedem micii păianjeni sau unele larve de insecte ca pe nişte pietre preţioase bine ascunse în punga lor de vată şi satin.
> Astfel mi s-a arătat o întreagă liotă de sori încă încurcaţi în recile cute ale nebuloasei.

Fie că priveşte la microscop sau la telescop, un poet vede întotdeauna acelaşi lucru.

IX

Depărtarea construieşte de altfel miniaturi în toate punctele orizontului. Visătorul, în faţa acestor spectacole ale naturii îndepărtate, desprinde aceste miniaturi ca pe tot atâtea cuiburi de singurătate în care visează să trăiască.

Astfel Joë Bousquet scrie:„Mă cufund în dimensiunile minuscule acordate de depărtare, îngrijorat de a măsura după această micşorare imobilitatea în care sunt reţinut.“[1] Ţintuit în pat, marele visător păşeşte peste spaţiul intermediar ca să se „cufunde“ în minuscul. Satele pierdute în zare sunt atunci nişte patrii ale privirii. Depărtarea nu dispersează nimic. Dimpotrivă, ea adună într-o miniatură un ţinut în care ne-ar plăcea să trăim. În miniaturile depărtării, lucrurile disparate vin „să se alăture“. Ele se oferă astfel „posesiunii“ noastre, negând depărtarea care le-a creat. Posedăm de departe, şi cu câtă linişte!

Ar trebui să apropiem, de aceste miniaturi la orizont spectacolele propuse de reveriile clopotniţei. Ele sunt atât de numeroase, încât le credem banale. Scriitorii le notează în treacăt şi nu le dau nici o varietate. Şi totuşi ce lecţie de singurătate! Omul în singurătatea clopotniţei contemplează pe oamenii care „se agită“ în piaţa cotropită de soarele de vară. Oamenii sunt „mari cât muştele“, se mişcă fără rost „ca nişte furnici“. Aceste comparaţii, atât de uzate că nici nu mai îndrăz-

---

[1] Joë Bousquet, *Le meneur de lune* (*Purtătorul de lună*), p. 162.

neşti să le scrii, se regăsesc ca din întâmplare în multe pagini unde apare o reverie de clopotniţă. Nu e mai puţin adevărat că un fenomenolog al imaginii trebuie să noteze extrema simplitate a acestei meditaţii care îl desprinde atât de uşor pe visător de lumea agitată. Visătorul îşi oferă cu multă uşurinţă o impresie de dominare. Dar, când toată banalitatea unei astfel de reverii a fost semnalată, ne dăm seama că ea specifică o singurătate a înălţimii. Singurătatea închisă ar avea alte gânduri. Ea ar nega altfel lumea. N-ar avea, pentru a o domina, o imagine concretă. Din înălţimea turnului său, filosoful dominaţiei miniaturizează universul. Totul e mic fiindcă el e sus. El se află undeva sus, deci e mare. Înălţimea adăpostului său e o dovadă a propriei sale măreţii.

Ce de teoreme de topo-analiză ar trebui elucidate ca să determinăm toată lucrarea spaţiului în noi! Imaginea nu acceptă să se lase măsurată. Degeaba vorbeşte ea de *spaţiu*, că îşi schimbă mărimea. Cea mai măruntă valoare o întinde, o înalţă, o multiplică. Iar visătorul devine făptura imaginii sale. El absoarbe tot spaţiul imaginii sale. Ori se retrage în miniatura din imaginile sale. Ar trebui să ne definim cu fiecare imagine, cum spun metafizicienii, fiinţarea noastră cu riscul de a nu găsi uneori în noi decât o miniatură de fiinţă. Vom reveni asupra acestor aspecte ale problemei într-un capitol ulterior.

X

Cum ne centrăm toate reflexiile pe problemele spaţiului trăit, miniatura ţine, pentru noi, exclusiv de imaginile vederii. Dar *cauzalitatea micului* emoţionează toate simţurile şi ar fi de făcut, referitor la fiecare simţ, un studiu al „miniaturilor“ proprii. Pentru simţuri ca gustul, mirosul, problema ar fi poate chiar mai interesantă decât pentru vedere. Viaţa îşi scurtează

dramele. Dar o urmă de parfum, o mireasmă infimă poate determina un întreg climat în lumea imaginară.

Problemele cauzalităţii micului au fost examinate, fireşte, de psihologia senzaţiilor. Într-un mod cât se poate de pozitiv, psihologul determină cu cea mai mare grijă diferitele *praguri* care fixează funcţionarea diverselor organe de simţ. Aceste praguri pot să fie diferite pentru indivizi diferiţi, dar realitatea lor e incontestabilă. Noţiunea de prag este una din noţiunile cele mai clar obiective ale psihologiei moderne.

În acest paragraf vrem să examinăm dacă închipuirea nu ne cheamă sub prag, dacă poetul atent la cuvântul interior nu aude dincolo de sensibil, punând formele şi culorile să vorbească. Metaforele paradoxale sunt în privinţa aceasta prea numeroase ca să nu le cercetăm sistematic. Ele trebuie să acopere o anumită realitate, un anumit adevăr de imaginaţie. Vom aduce câteva exemple pentru ceea ce, pe scurt, vom numi miniaturi sonore.

Trebuie mai întâi să înlăturăm referirile obişnuite la problemele halucinaţiei. Aceste referiri la fenomene obiective – decelabile într-un comportament real, fixat graţie fotografiei unui chip îngrozit de voci „imaginare“ – ne-ar împiedica să intrăm cu adevărat în domeniile imaginaţiei pure. Noi credem că activitatea autonomă a imaginaţiei creatoare nu poate fi surprinsă printr-un amestec de senzaţii adevărate şi de halucinaţii adevărate sau false. Pentru noi, repetăm, problema nu este de a examina oameni, ci de a examina imagini. Şi nu putem examina fenomenologic decât imagini transmisibile, imagini pe care le primim printr-o transmitere fericită. Chiar dacă ar exista halucinaţie la creatorul de imagine, imaginea poate foarte bine să ne satisfacă pe deplin dorinţa noastră a cititorilor care nu avem halucinaţii, de a imagina.

Trebuie să recunoaştem o adevărată schimbare ontologică atunci când, în povestiri ca acelea ale lui Edgar Allan Poe, ceea ce psihiatrul desemnează drept halucinaţii auditive dobândeşte, prin marele scriitor, demnitate literară. Explicaţiile psihologice sau psihanalitice, privind pe autorul operei de artă, pot atunci să ne conducă la a pune – sau a nu pune deloc – problemele

imaginaţiei creatoare. În mod general, *faptele* nu explică *valorile*. În operele imaginaţiei poetice, valorile au un asemenea semn de noutate, încât tot ceea ce ţine de trecut este inert. Orice memorie trebuie reimaginată. Avem în memorie nişte microfilme care nu pot fi citite decât dacă primesc lumina vie a imaginaţiei.

S-ar putea totuşi afirma, fireşte, că dacă Edgar Allan Poe a scris povestirea *Prăbuşirea casei Usher* e fiindcă a „suferit" de halucinaţii auditive. Dar „a suferi" merge în sens contrar faţă de „a crea". Putem să fim siguri că Poe n-a scris povestirea în timp ce „suferea". Imaginile, în povestire, sunt genial asociate. Umbrele şi tăcerile au corespondenţe delicate. Obiectele, în noapte, „iradiază încet tenebre". Cuvintele murmură. Orice ureche sensibilă ştie că e un poet care scrie în proză, că, în clipa fixată, poezia vine să domine semnificaţia. Pe scurt, în ordinea audiţiei, avem o imensă miniatură sonoră, cea a unui întreg cosmos care vorbeşte încet.

În faţa unei astfel de miniaturi a zgomotelor lumii, fenomenologul trebuie să semnaleze sistematic ceea ce depăşeşte ordinul sensibilului, atât organic, cât şi obiectiv. Nu urechea sună, nu crăpătura din perete se măreşte. Este o moartă într-un cavou, o moartă care nu vrea să moară. Pe un raft din bibliotecă sunt nişte cărţi foarte vechi care depun mărturie despre un alt trecut decât cel pe care l-a cunoscut visătorul. O memorie imemorială lucrează într-o strălume. Visele, gândurile, amintirile formează un singur ţesut. Sufletul visează şi gândeşte, apoi îşi imaginează. Poetul ne-a condus la o *situaţie-limită*, spre o limită pe care ne e frică să o depăşim, între nebunie şi raţiune, între nişte vii şi o moartă. Cel mai mic zgomot pregăteşte o catastrofă. Suflările incoerente de vânt pregătesc haosul lucrurilor. Şoaptele şi bubuiturile sunt contigue. Ni se predă ontologia presimţirii. Suntem încordaţi în pre-auzire. Ni se cere să devenim conştienţi de cele mai firave indicii. Totul este indiciu înainte de a fi fenomen în acest cosmos al limitelor. Cu cât indiciul este mai slab, cu atât mai mult sens are, pentru că indică o origine. Percepute ca origini, pare că toate aceste

indicii încep şi reîncep necontenit povestirea. Primim aici lecţii elementare de geniu. Povestirea sfârşeşte prin a se naşte în conştiinţa noastră şi de aceea ea devine un bun al fenomenologului.

Iar conştiinţa se dezvoltă aici, nu în relaţii interumane – relaţii pe care psihanaliza le pune cel mai adesea la baza observaţiilor sale. Cum să te ocupi de om când eşti în faţa unui cosmos în primejdie? Şi totul trăieşte într-un pre-cutremur într-o casă ce se va prăbuşi, sub nişte ziduri care, prăbuşindu-se, vor termina îngroparea unei moarte.

Dar acest cosmos nu este *real*. El este, ca să folosim un cuvânt al lui Edgar Allan Poe, de o idealitate „sulfuroasă". Visătorul este cel care-l creează la fiecare ondulare a imaginilor sale. Omul şi Lumea, omul şi lumea *lui*, sunt atunci cel mai aproape, fiindcă poetul ştie să ni-i desemneze în momentele lor de maximă proximitate. Omul şi lumea sunt într-o comunitate de primejdii. Sunt primejdioşi unul prin celălalt. Toate acestea se aud, se pre-aud în murmurul poemului.

XI

Dar demonstraţia noastră cu privire la realitatea miniaturilor poetice sonore va fi desigur mai simplă dacă luăm miniaturi mai puţin compuse. Să alegem aşadar exemple care încap în câteva versuri.

Poeţii ne fac adeseori să intrăm în lumea zgomotelor *imposibile*, de o asemenea imposibilitate încât le putem taxa foarte bine drept fantezie lipsită de interes. Zâmbeşti şi treci mai departe. Şi totuşi, cel mai adesea, poetul nu şi-a luat poemul în joacă, fiindcă nu-se-ştie-ce tandreţe conduce aceste imagini.

René-Guy Cadou[1], trăind în Satul casei fericite, putea să scrie:

Se aud ciripind florile de pe paravan.

Fiindcă toate florile vorbesc, cântă, chiar şi cele desenate. Nu poţi desena o floare, o pasăre, rămânând tăcut. Un alt poet[2] va spune:

Secretul lui era
……………..
De a asculta floarea
Veştejindu-şi culoarea.

Şi Claude Vigée[3], ca atâţia alţi poeţi, aude crescând iarba:

Ascult
Un alun tânăr
Înverzind.

Asemenea imagini trebuie, cel puţin, să fie luate în fiinţa lor de *realitate de exprimare.* Din expresia poetică îşi trag ele toată fiinţa. Le-am diminua fiinţa dacă am dori să le referim la o realitate, ba chiar la o realitate psihologică. Ele domină psihologia. Nu corespund nici unei pulsiuni psihologice, în afară de pura nevoie de a exprima– într-un răgaz de fiinţă, când asculţi, în natură – tot ceea ce nu poate vorbi.

Este de prisos ca asemenea imagini să fie adevărate. Ele sunt. Ele au absolutul imaginii. Au depăşit limita ce desparte sublimarea condiţionată de sublimarea absolută.

Dar, chiar pornind de la psihologie, viramentul de la impresiile psihologice la expresia poetică este uneori atât de

---

[1] René-Guy Cadou, *Hélène ou le règne végétal* (*Elena sau regnul vegetal*), Éditions Seghers, p. 13.

[2] Noël Bureau, *Les mains tendues* (*Mâinile întinse*), p. 29.

[3] Claude Vigée, *loc.cit.,* p. 68.

subtil încât eşti tentat să acorzi o realitate psihologică de bază la ceea ce este pură expresie. Moreau (de Tours) nu „rezistă plăcerii de a-l cita pe Théophile Gautier când redă ca poet impresiile sale de consumator de haşiş.“[1] „Auzul, spune Théophile Gautier, mi se dezvoltase prodigios; auzeam zgomotul culorilor; sunete verzi, roşii, albastre, galbene, îmi veneau în unde perfect distincte.“ Dar Moreau nu se lasă înşelat şi notează că el citează cuvintele poetului „în ciuda poeticei exagerări de care sunt îmbibate şi pe care este inutil să o subliniem.“ Dar atunci, cui îi e destinat documentul? Psihologului sau filosofului care studiază fiinţa poetică? Altfel spus, cine este cel care „exagerează“ aici: haşişul sau poetul? De unul singur, haşişul n-ar putea să exagereze atât de bine. Şi noi, cititori liniştiţi, care nu suntem „haşizaţi“ decât prin delegaţie literară, n-am auzi culorile înfiorându-se dacă poetul n-ar fi ştiut să ne facă să ascultăm, să supra-ascultăm.

Atunci, cum să vezi fără să auzi? Există forme complicate care, chiar în repaos, fac zgomot. Ceea ce e strâmb continuă, scârţâind, să se contorsioneze. Şi Rimbaud ştia asta când

Asculta cum colcăie spalierele râioase.
(Les Poètes de sept ans)

Mătrăguna îşi păstrează legenda în însăşi forma ei. Trebuie să fi ţipat când era smulsă, această rădăcină cu formă omenească. Şi ce zgomot de silabe în numele ei, pentru o ureche care visează! Cuvintele, cuvintele sunt nişte cochilii de chemări. În miniatura unui singur cuvânt, se păstrează câte şi câte poveşti!

Şi unde mari de tăcere vibrează în poeme. Într-o mică antologie de poezii, cu o prefaţă a lui Marcel Raymond, Pericle Patocchi concentrează într-un vers tăcerea lumii îndepărtate:

---

[1] J. Moreau (de Tours), *Du haschisch et de l'aliénation mentale* (*Despre haşiş şi despre alienarea mintală*), *Études Psychologiques* (*Studii psihologice*), Paris, 1845, p. 71.

În depărtare auzeam izvoarele pământului rugându-se.
(Douăzeci de poeme)

Există poeme care merg la tăcere aşa cum se coboară într-o memorie. Precum acest mare poem al lui Milosz:

În timp ce vântul schiaună nume de moarte
Sau vuieşte de veche ploaie acră pe vreun drum
…………………………………………
Ascultă – nimic – doar marea tăcere – ascultă.

Nu există nimic aici care să aibă nevoie de o poezie imitativă ca în bucata, atât de faimoasă şi atât de frumoasă a lui Victor Hugo, *Djinii*. Mai degrabă tăcerea vine să-l oblige pe poet să o asculte. Visul este atunci mai intim. Nu mai ştim unde este tăcerea: în lumea cea largă sau în imensul trecut? Tăcerea vine mai de departe decât un vânt care se potoleşte, decât o ploaie care se domoleşte. În alt poem (*loc.cit.*,p. 372), nu spune oare Milosz într-un vers de neuitat:

Mirosul tăcerii este atât de vechi…

Ah! de câte tăceri nu trebuie să-ţi aminteşti în viaţa ce are îmbătrâneşte!

XII

Ce greu sunt de situat marile valori de fiinţă şi de nonfiinţă! Tăcerea, acolo unde îşi are rădăcina, este oare o slăvire a non-fiinţei sau o dominare a fiinţei? Ea e profundă. Dar unde e rădăcina profunzimii ei? În universul în care se roagă izvoarele ce se vor naşte, sau în inima unui om care a suferit? Şi la ce elevaţie a fiinţei trebuie să se deschidă urechile care ascultă?

Cât despre noi, filosof al adjectivului, suntem prins în încurcăturile dialecticii profundului şi marelui; a infinit redusului care adânceşte sau a marelui care se întinde fără limite.

La ce adâncime a fiinţei coboară acest scurt dialog între Violaine şi Mara în *Îngerul a vestit pe Maria*. În câteva cuvinte el leagă ontologia invizibilului şi inaudibilului.

„Violaine (*oarbă)*: — Aud…

Mara: — Ce auzi?

Violaine: — Lucrurile existând cu mine."

Aici atingerea este atât de profundă, încât ar trebui să meditām îndelung asupra unei lumi care există în adâncime prin sonoritatea ei, o lume a cărei întreagă existenţă ar sta integral în existenţa vocilor. Vocea, fragilă şi efemeră, poate da mărturie despre cele mai puternice realităţi. În dialogurile lui Claudel – s-ar putea găsi cu uşurinţă numeroase dovezi – vocea dobândeşte certitudinile unei realităţi ce uneşte omul cu lumea. Dar înainte de a vorbi, trebuie să auzi. Claudel a fost un mare ascultător.

XIII

În măreţia lui *a fi* sunt unite transcendenţa a ceea ce se vede şi transcendenţa a ceea ce se aude. Pentru a indica mai simplu această dublă transcendenţă putem să reţinem îndrăzneala poetului[1] care scrie:

Mă auzeam închizând ochii, deschizându-i.

Orice visător singuratic ştie că aude altfel atunci când închide ochii. Ca să reflecteze, ca să asculte vocea interioară, ca

---

[1] Loys Masson, *Icare ou le voyageur* (*Icar sau călătorul*), Éditions Seghers, p. 15.

să scrie fraza centrală, condensată, care spune „fondul“ gândului – cine nu şi-a strâns pleoapele, tare, cu degetul mare şi cu primele două degete? Atunci urechea ştie că ochii sunt închişi, ştie că responsabilitatea fiinţei care gândeşte, care scrie, îi revine ei. Destinderea va veni când vom redeschide pleoapele.

Dar cine ne va spune reveriile cu ochii închişi, pe jumătate închişi sau deschişi? Ce trebuie să păstrăm din lume pentru a ne deschide transcendenţelor? Se poate citi în cartea lui J. Moreau, carte ce datează de peste un secol (*loc. cit.,* p. 247): „Simpla coborâre a pleoapelor e de ajuns, la anumiţi bolnavi, şi în perioada de veghe, ca să producă halucinaţii ale vederii.“ J. Moreau îl citează pe Baillarger şi adaugă: „Coborârea pleoapelor nu produce numai halucinaţii ale vederii, ci şi halucinaţii ale auzului.“

Ce de reverii îmi dăruiesc reunind aceste observaţii ale bunilor şi vechilor medici şi ale acestui blând poet care este Loys Masson! Ce ureche fină are poetul! Cu ce măiestrie conduce el jocul acestor aparate de visat: a vedea şi a auzi, a ultra-vedea şi a ultra-auzi, a te auzi văzând.

Un alt poet ne învaţă, ca să spun aşa, să ne auzim ascultând:

„Ascultă bine totuşi. Nu cuvintele mele, ci tumultul ce se ridică în trupul tău când te asculţi.“[1]

Réne Daumal sesizează foarte bine aici punctul de pornire al unei fenomenologii a verbului „a asculta“. Primind toate documentele fanteziei şi reveriilor cărora le place să se joace cu vorbele, cu impresiile cele mai efemere, mărturisim încă o dată dorinţa de a rămâne la suprafaţa lucrurilor. Nu explorăm decât stratul subţire al imaginilor născânde. Desigur, imaginea cea mai firavă, cea mai inconsistentă poate revela vibraţii profunde. Dar ar fi nevoie de o investigaţie de alt stil pentru a desprinde metafizica de toate acele „dincolo de“ din viaţa noastră sensibilă. În particular, pentru a vorbi despre cum influenţează tăcerea deopotrivă timpul omului, cuvântul omului, fiinţa

---

[1] René Daumal, *Poésie noire, poésie blanche* (*Poezie albă, poezie neagră*), Éditions Gallimard, p. 42.

omului, ar fi nevoie de o carte mare. Această carte s-a scris. Trebuie să citiţi *Lumea tăcerii* de Max Picard[1].

[1] Max Picard, *Die Welt der Schweigens*, Rentsch Verlag, 1948, Zürich, trad.: *Le monde du silence* (*Lucrarea tăcerii*) trad. J.J. ANSTETT, Paris, P.U.F., 1954.

Capitolul al optulea

IMENSITATEA INTIMĂ

„Lumea e mare, dar în noi e profundă
ca marea.“
Rilke

„Spaţiul m-a făcut întotdeauna tăcut.“[1]
Jules Valles

I

Imensitatea este, am putea spune, o categorie filosofică a reveriei. Desigur, reveria se hrăneşte cu spectacole variate, dar, dintr-un soi de înclinaţie înnăscută, ea contemplă măreţia. Iar contemplarea măreţiei determină o atitudine atât de specială, o stare sufletească atât de deosebită, încât reveria îl pune pe visător în afara lumii proxime, în faţa unei lumi care poartă semnul unui infinit.

Prin simpla amintire, departe de imensităţile mării şi ale câmpiei, noi putem, în meditaţie, să reînnoim în noi înşine rezonanţele acestei contemplări a măreţiei. Dar mai e vorba oare în acest caz de o amintire? Imaginaţia nu poate oare de una singură să mărească fără limită imaginile imensităţii? Nu este imaginaţia în activitate încă de la prima contemplare? De fapt, reveria este o stare pe de-a-ntregul constituită. Nu o vedem niciodată cum începe şi totuşi începe totdeauna în acelaşi fel. Ea fuge de obiectul apropiat şi iat-o de îndată departe, aiurea, în spaţiul lui *aiurea.*

---

[1] Cf. Supervielle, *L'escalier* (*Scara*), p. 124. „Distanţa mă antrenează în mişcătorul său exil.“

Când acest *aiurea* este *natural*, când nu se instalează în casele trecutului, el este imens. Iar reveria, s-ar putea spune, este *contemplare primă.*

Dacă am putea analiza impresiile de imensitate, imaginile imensităţii sau ceea ce imensitatea conferă unei imagini, am intra într-o regiune a fenomenologiei celei mai pure – o fenomenologie fără fenomene, sau, ca să ne exprimăm mai puţin paradoxal, o fenomenologie care nu are de aşteptat ca fenomenele imaginaţiei să se constituie şi să se stabilizeze în imagini desăvârşite pentru a cunoaşte fluxul de producere a imaginilor. Cu alte cuvinte, cum imensul nu este un obiect, o fenomenologie a imensului ne-ar trimite înapoi, direct, la conştiinţa noastră imaginantă. În analiza imaginilor de imensitate noi am realiza în noi fiinţa pură a imaginaţiei pure. Astfel, ar apărea clar că operele de artă sunt *subprodusele* acestui existenţialism al fiinţei imaginante. Pe această cale a reveriei de imensitate, adevăratul *produs* este conştiinţa de mărire. Ne simţim înălţaţi la rangul de fiinţă admiratoare.

De aici înainte, în această meditaţie, nu suntem „azvârliţi în lume“ de vreme ce, într-un anume fel, noi deschidem lumea într-o depăşire a lumii văzute aşa cum este ea, aşa cum era înainte ca noi să visăm. Chiar dacă suntem conştienţi de făptura noastră firavă – prin însăşi acţiunea unei dialectici brutale – noi căpătăm conştiinţa măreţiei. Suntem astfel redaţi unei activităţi naturale a fiinţei noastre imensificatoare.

Imensitatea este în noi. Ea este legată de un soi de expansiune de fiinţă pe care viaţa o înfrânează, pe care prudenţa o opreşte, dar care reîncepe în singurătate. Îndată ce stăm nemişcaţi, suntem altundeva; visăm într-o lume imensă. Imensitatea e mişcarea omului nemişcat. Imensitatea e unul dintre caracterele dinamice ale reveriei liniştite.

Şi fiindcă ne luăm toată învăţătura filosofică de la poeţi, să-l citim aici pe Pierre-Albert Birot[1] care ne spune totul în trei versuri:

---

[1] Pierre-Albert Birot, *Les amusements naturels* (*Amuzamentele naturale*), p. 192.

Şi mă creez dintr-o trăsătură de pană
Stăpân al Lumii,
Om nelimitat.

II

Oricât ar părea de paradoxal, adesea această *imensitate interioară* este cea care le dă adevărata semnificaţie unor expresii privitoare la lumea ce se înfăţişează vederii noastre. Pentru a discuta pe un exemplu precis, să cercetăm mai îndeaproape cui îi corespunde *imensitatea Pădurii.* Această „imensitate“ se naşte dintr-un ansamblu de impresii care nu ţin cu adevărat de informaţiile geografului. Nu e nevoie să stai mult timp prin pădure ca să încerci impresia întotdeauna puţin neliniştitoare că „te cufunzi“ într-o lume fără margini. Curând, dacă nu ştii încotro mergi, nu mai ştii unde te afli. Ne-ar fi uşor să aducem documente literare care ar fi tot atâtea variaţiuni pe tema unei lumi nelimitate, atribut primitiv al imaginilor pădurii. Dar o pagină scurtă, de o deosebită profunzime psihologică, pagină împrumutată din cartea[1] atât de pozitivă a lui Marcault şi Thérèse Brosse, ne va permite să fixăm tema centrală. Ei scriu: „Pădurea mai ales, cu misterul spaţiului său prelungit la nesfârşit dincolo de vălul trunchiurilor şi al frunzelor, spaţiu ascuns pentru ochi, dar transparent acţiunii, este un veritabil transcendent psihologic.“[2] Am ezita, în ce ne priveşte, în faţa termenului de transcendent psihologic. Dar, cel puţin, el este un bun indicator pentru dirijarea cercetării fenomenologice către acele „dincolo“ ale psihologiei curente. Cum să spui mai bine

---

[1] Marcault şi Thérèse Brosse, *L'éducation de demain* (*Educaţia de mâine*), p. 255.

[2] „Caracterul silvestru constă în a fi închis şi în acelaşi timp deschis din toate părţile.“ A. Pieyre de Mandiargue, *Le lis de mer* (*Crinul de mare*), 1956, p. 57.

că funcţiile descrierii – atât ale descrierii psihologice cât şi ale descrierii obiective – sunt aici inoperante. Simţi că există *altceva* de exprimat decât ceea ce se oferă obiectiv exprimării. Ar trebui exprimate măreţia ascunsă, profunzimea. Departe de a te lăsa pradă prolixităţii impresiilor, departe de a te pierde în amănuntele luminii şi umbrelor, te simţi în faţa unei impresii „esenţiale" care îşi caută expresia, pe scurt, în perspectiva a ceea ce autorii noştri numesc un „transcendent psihologic". Cum să spui mai bine, dacă vrei să „trăieşti pădurea", decât că te afli în faţa unei *imensităţi pe loc*, în faţa imensităţii pe locul profunzimii sale. Poetul simte această imensitate pe loc a pădurii bătrâne:

Pădure pioasă, pădure frântă unde nu se ridică morţii
Nesfârşit de închisă, strânsă în bătrâne tulpini drepte roze
Nesfârşit de strânsă în mai bătrâni şi cenuşiu fardaţi
Pe stratul de muşchi enorm şi adânc în strigăt de catifea.[1]

Aici poetul nu descrie. El ştie prea bine că sarcina lui e mai mare. Pădurea pioasă e frântă, închisă, strânsă, strânsă mai tare. Ea îşi restrânge pe loc infinitatea. Poetul va spune în continuarea poemului simfonia unui vânt „etern" care trăieşte în mişcarea vârfurilor.

Astfel, „pădurea" lui Pierre-Jean Jouve este *nemijlocit sacră,* sacră prin tradiţia naturii sale, departe de orice istorie a oamenilor. Înainte ca acolo să fie zeii, codrii erau sacri. Zeii au venit să locuiască în codrii sacri. Ei n-au făcut decât să adauge singularităţi omeneşti, prea omeneşti la marea lege a reveriei pădurii.

Chiar dacă un poet evocă o dimensiune de geograf, el ştie din instinct că această dimensiune se citeşte pe loc pentru că ea este înrădăcinată într-o valoare onirică particulară. Astfel, atunci când Pierre Gueguen (*La Bretagne,* p. 71) evocă „Pădurea adâncă" (pădurea Broceliande), el adaugă – e drept – o dimensiune, dar nu dimensiunea dezvăluie intensitatea de imagine. Spunând că Pădurea adâncă se mai numeşte şi „Pământul

---

[1] Pierre-Jean Jouvre, *Lyrique,* Éditions Mercure de France, p. 13.

Liniştit, din cauza tăcerii (lui) prodigioase, închegate în treizeci de leghe de verdeaţă“, Gueguen ne cheamă la o linişte „transcendentă“, la o tăcere „transcendentă“. Căci pădurea sună, fiindcă liniştea „închegată“ tremură, se înfiorează, se animă de mii de vieţi. Dar aceste zgomote şi aceste mişcări nu tulbură tăcerea şi liniştea pădurii. Când trăieşti pagina lui Gueguen, simţi că poetul şi-a potolit orice nelinişte. Pacea pădurii este pentru el o pace a sufletului. Pădurea este o stare sufletească.

Poeţii o ştiu. Unii o indică dintr-o dată, ca Jules Supervielle care ştie că suntem în ceasurile paşnice,

Locuitori delicaţi ai pădurilor din noi înşine.

Ceilalţi, într-un mod mai discursiv, ca René Ménard, prezintă un admirabil album cu arbori unde fiecărui arbore îi este asociat un poet. Iată *pădurea intimă* a lui Ménard: „Iată-mă străbătut de poteci, pecetluit cu soare şi cu umbră… Locuiesc o grosime zdravănă… Adăpostul mă cheamă. Îmi strecor gâtul între umerii ei de frunziş… În pădure, sunt în întregul meu. Totul e posibil în inima mea precum în ascunzişurile din râpe. O distanţă stufoasă mă desparte de morale şi de oraşe.“[1] Dar trebuie citit tot acest poem în proză care este animat, cum spune poetul, de o „aprehensiune de închinare în faţa Imaginaţiei Creaţiunii.“

În domeniile de fenomenologie poetică pe care le studiem, există un adjectiv în care metafizicianul imaginaţiei nu trebuie să aibă încredere: este adjectivul *ancestral*. Acestui adjectiv, într-adevăr, îi corespunde o valorizare prea rapidă, adesea în întregime verbală, niciodată bine supravegheată, care face să se piardă caracterul direct al imaginării profunzimilor, ba chiar, în general, psihologia profunzimilor. Pădurea „ancestrală“ este în acest caz un „transcendent psihologic“ ieftin. Pădurea ancestrală e o imagine pentru cărţi de copii. Dacă este de ridicat vreo problemă fenomenologică cu privire la această imagine, este de

---

[1] René Ménard, *Le livre des arbres* (*Cartea arborilor*), Éditions Arts et Métiers graphiques, Paris, 1956, pp. 6–7.

a şti pentru ce motiv *actual*, în virtutea cărei valori de imaginaţie în act, o asemenea imagine ne seduce, ne vorbeşte. O îndepărtată impregnare venind din infinitul timpurilor este o ipoteză psihologică gratuită. O asemenea ipoteză ar fi o invitaţie la lene dacă ea ar fi reţinută de un fenomenolog. În ceea ce ne priveşte, e o obligaţie să stabilim actualitatea arhetipurilor. În orice caz, cuvântul ancestral, în regnul valorilor de imaginaţie, este un cuvânt de explicat; nu este un cuvânt explicativ.

Dar cine ne va vorbi despre dimensiunea temporală a Pădurii? Istoria nu-i de ajuns. Ar trebui să ştim cum îşi trăieşte Pădurea bătrâneţea, de ce nu există, în regnul închipuirii, păduri tinere. În ceea ce mă priveşte, nu ştiu să meditez decât pe marginea lucrurilor din ţara mea. Ştiu să trăiesc – Gaston Roupnel, neuitatul prieten m-a învăţat asta, dialectica întinderilor câmpeneşti şi a întinderilor împădurite.[1] În vasta lume a non-eului, non-eul câmpiilor nu e acelaşi cu non-eul pădurilor. Pădurea este un înainte de eu, un înainte de noi. În ce priveşte câmpiile şi fâneţele, visele şi amintirile mele le sunt asociate mereu, şi în timpul aratului, şi în timpul culesului. Când se mlădiază dialectica eului şi a non-eului, simt fâneţele şi câmpiile cu-mine, într-un cu-mine, într-un cu-noi. Dar pădurea domneşte în antecedent. În cutare pădure, pe care o ştiu, s-a rătăcit bunicul meu. Mi s-a povestit, n-am uitat. S-a întâmplat într-un odinioară în care eu nu trăiam. Amintirile mele cele mai vechi au o sută de ani sau ceva mai mult.

Iată pădurea mea ancestrală. Şi tot restul e literatură.

III

În asemenea reverii, care pun stăpânire pe omul ce meditează, amănuntele se şterg, pitorescul se decolorează, ceasul nu

[1] Gaston Roupnel, *La campagne française,* cap. „Pădurea“,Éditions Club des Librairies de France, p. 75 şi urm.

mai sună şi spaţiul se întinde fără limite. Unor asemenea reverii li se poate da foarte bine numele de reverii de infinit. Cu imaginile pădurii „adânci“, am oferit o schiţă a acestei posibilităţi de imensitate care se înfăţişează într-o valoare. Dar se poate urma drumul invers şi, în faţa unei imensităţi evidente, ca imensitatea nopţii, poetul ne poate arăta căile adâncimii intime. O pagină a lui Milosz ne va servi drept centru pentru a simţi consonanţa dintre imensitatea lumii şi adâncimea fiinţei intime.

În *L'amoreuse initiation* (*Amoroasa iniţiere*) (p. 64), Milosz scrie:

> Contemplam grădina de minuni a spaţiului cu sentimentul că privesc în adâncul meu cel mai adânc, cel mai tainic; şi zâmbeam, fiindcă nu mă visasem niciodată atât de pur, de mare, de frumos! În inimă îmi izbucni cântecul de graţie al universului. Toate aceste constelaţii sunt ale tale, ele sunt în tine; nu au nici o realitate în afara iubirii tale! Vai! Cât de cumplită îi apare lumea celui ce nu se cunoaşte! Când te simţi singur şi părăsit în faţa mării, gândeşte-te cât de mare trebuia să fie singurătatea apelor în noapte şi singurătatea nopţii în universul fără sfârşit!

Şi poetul continuă acest duet de dragoste al visătorului cu lumea, făcând din lume şi din om două făpturi unite, paradoxal unite în dialogul singurătăţii lor.

În altă pagină, într-un soi de meditaţie-exaltare, unind cele două mişcări care concentrează şi care dilată, Milosz scrie: „Spaţiu, spaţiu care desparţi apele; voiosul meu prieten, cu câtă dragoste te aspir! Iată-mă asemeni unei urzici înflorite în soarele dulce al ruinelor, ca piatra la tăişul izvorului, ca şarpele în căldura ierbii! Să fie oare clipa într-adevăr veşnică? Veşnicia să fie într-adevăr clipă?“ (*loc. cit.*, p. 151) Şi pagina continuă legând infimul de imens, urzica albă de cerul albastru. Toate contradicţiile ascuţite, precum cea dintre piatra tăioasă şi valul limpede, sunt asimilate, desfiinţate, de îndată ce fiinţa visătoare a depăşit contradicţia dintre mic şi mare. Acest spaţiu al exaltării depăşeşte orice limită: „Prăbuşiţi-vă, hotare ce nu iubiţi zările! Iviţi-vă, depărtări adevărate!“ (p. 155) Şi mai departe, la pagina 168: „Totul era lumină, blândeţe, înţelepciune; şi în

aerul ireal, depărtarea îi făcea semn depărtării. Dragostea mea învăluia universul."

Bineînţeles, dacă în aceste pagini scopul nostru ar fi cel de a studia obiectiv imaginile imensităţii, ar trebui să deschidem un dosar voluminos; fiindcă imensitatea este o temă poetică inepuizabilă. Am abordat problema într-o carte anterioară[1] – insistând asupra voinţei de înfruntare a omului care meditează în faţa unui univers infinit. Am putut vorbi de un complex spectacular, unde orgoliul de a vedea este pentru fiinţa contemplatoare nucleul conştiinţei. Dar problema pe care o avem în vedere în lucrarea de faţă este cea a unei participări mai destinse la imaginile imensităţii, un schimb mai intim între mic şi mare. Am vrea, într-un fel, să lichidăm complexul spectacular ce poate să înăsprească anumite valori ale contemplării poetice.

IV

În sufletul destins care meditează şi visează, o imensitate pare să aştepte imaginile imensităţii. Spiritul vede şi revede obiecte. Sufletul găseşte într-un obiect cuibul unei imensităţi. Vom avea diferite dovezi în acest sens dacă urmărim reveriile ce se deschid, în sufletul lui Baudelaire, doar sub semnul cuvântului *vast*. „Vast" e unul din cuvintele specifice poetului care, marchează în modul cel mai firesc infinitatea spaţiului intim.

Desigur, am găsi pagini în care cuvântul vast nu are decât sărmana lui semnificaţie de geometrie obiectivă: „În jurul unei vaste mese ovale…" se spune într-o descriere din *Curiosités estetiques* (*Curiozităţi estetice*) (p. 390). Dar când vom fi devenit hipersensibili la cuvânt, vom vedea că el este o adeziune la o fericită amploare. În plus, dacă am face o

[1] *Cf. La terre et les rêveries de la volonté* (*Pământul şi reveriile voinţei*), cap. XII, par. VII, „Pământul imens".

statistică a diverselor întrebuinţări ale cuvântului *vast* la Baudelaire, am fi frapaţi de folosirea rară a cuvântului în semnificaţia lui obiectivă pozitivă în comparaţie cu cazurile în care are rezonanţe intime.[1]

Baudelaire, care are atâta oroare faţă de cuvintele dictate de obişnuinţă, Baudelaire, care, în particular, îşi gândeşte cu grijă adjectivele evitând să le ia ca pe o sechelă a substantivului, nu supraveghează folosirea cuvântului *vast.* Acest cuvânt i se impune când grandoarea atinge un lucru, un gând, o reverie. Vom da câteva indicaţii despre această surprinzătoare varietate de întrebuinţare.

Consumatorul de opiu, ca să profite de reveria calmantă, trebuie să aibă „vaste răgazuri".[2] Reveria este favorizată de „vastele tăceri de la ţară"[3]. Atunci „lumea morală deschide vaste perspective, pline de limpezimi noi."[4] Anumite vise se aştern „pe vasta pânză a memoriei". Baudelaire mai vorbeşte şi despre un „om, pradă unor mari proiecte, oprimat de vaste gânduri".

Vrea să definească o naţiune? Baudelaire scrie: „Naţiunile… vaste animale a căror organizare este adecvată mediului lor." El revine la această idee: „Naţiunile, vaste făpturi colective."[5] Iată un text în care cuvântul *vast* sporeşte tonalitatea metaforei; fără cuvântul *vast*, valorizat de el, Baudelaire ar fi dat poate înapoi în faţa sărăciei gândului. Dar cuvântul *vast* salvează totul, iar Baudelaire adaugă: o asemenea comparaţie va fi înţeleasă de cititor dacă acesta este cât de cât familiarizat „cu aceste vaste contemplări".

Nu exagerăm spunând că adjectivul „vast" este, la Baudelaire, un veritabil argument metafizic prin care sunt unite vasta lume şi vastele gânduri. Dar mărimea nu e oare cea mai

---

[1] Cuvântul *vast* nu este totuşi repertoriat în excelentul index care încheie lucrarea: *Fusées et journaux intimes,* (*Izbucniri şi jurnale intime*), Éditions Jacques Crepet (Mercure de France).

[2] Baudelaire, *Le mangeur d'opium,* p. 181.

[3] Baudelaire, *Les paradis artificiels,* p. 325.

[4] *Loc.cit.,* p. 169, p. 172, p. 183.

[5] Baudelaire, *Curiosités esthétiques,* p. 221

activă în direcţia spaţiului intim? Această grandoare nu vine de la spectacol, ci de la profunzimea insondabilă a vastelor gânduri. În *Jurnale intime* (*loc.cit.,* p. 29), Baudelaire scrie într-adevăr: „În anumite stări ale sufletului aproape supranaturale, profunzimea vieţii se dezvăluie pe de-a-ntregul în spectacolul, oricât ar fi el de obişnuit, pe care-l avem sub ochi. El devine simbolul acestei profunzimi." Acesta este un text care desemnează direcţia fenomenologică pe care ne străduim să o urmăm. Spectacolul exterior vine să ajute la desfăşurarea unei mărimi intime.

Vast este, de asemenea, la Baudelaire, cuvântul supremei sinteze. Ce diferenţă există între demersurile discursive ale spiritului şi puterile sufletului, o vom şti dacă medităm asupra acestui gând: „Sufletul liric face paşi vaşti ca nişte sinteze; spiritul romancierului se delectează în analiză."[1]

Astfel, sub semnul lui *vast*, sufletul îşi găseşte fiinţa sa sintetică. Cuvântul *vast* reuneşte contrariile.

„Vast ca noaptea şi ca lumina". În poemul haşişului[2], găsim elemente ale acestui vers faimos, ale versului care bântuie memoria tuturor baudelairienilor: „Lumea morală deschide vaste perspective, pline de lumini noi." Şi astfel natura „morală", templul „moral" sunt cele care poartă măreţia în virtutea ei iniţială. De-a lungul întregii opere a poetului, se poate urmări acţiunea unei „vaste unităţi" totdeauna gata să unească bogăţiile dezordonate. Spiritul filosofic discută la nesfârşit despre raporturile dintre unu şi multiplu. Meditaţia baudelairiană, veritabil tip de meditaţie poetică, găseşte o unitate profundă şi tenebroasă în însăşi puterea sintezei prin care diferitele impresii ale simţurilor vor fi puse în corespondenţă. „Corespondenţele" au fost adesea studiate în mod prea empiric, ca nişte fapte ale sensibilităţii. Or, claviaturile sensibile nu coincid deloc de la un visător la altul. Smirna, în afară de desfătarea urechii pe care o oferă fiecărui cititor, nu-i este accesibilă oricui. Dar, de la

[1] Baudelaire, *L'art romantique,* p. 369:
[2] Baudelaire, *Les paradis artificiels,* p. 169

primele acorduri ale sonetului *Corespondenţe*, acţiunea sintetică a sufletului liric se află la lucru. Chiar dacă sensibilitatea poetică se desfată cu miile de variaţiuni ale temei, de „corespondenţe“, trebuie să recunoaştem că tema este în ea însăşi o desfătare supremă. Iar Baudelaire spune tocmai că, în astfel de ocazii, „sentimentul existenţei este imens sporit.“[1] Descoperim aici că *imensitatea* dinspre partea intimului este o *intensitate,* o intensitate de fiinţă, intensitatea unei fiinţe care se dezvoltă în vasta perspectivă a imensităţii intime. În principiul lor, „corespondenţele“ primesc imensitatea lumii şi o transformă într-o intensitate a fiinţei noastre intime. Ele instituie tranzacţii între două tipuri de mărimi. Nu putem să uităm că Baudelaire a trăit aceste tranzacţii.

Mişcarea însăşi are, ca să zicem aşa, un volum fericit. Baudelaire îl va face să intre, prin armonia sa, în categoria estetică a vastului. Despre mişcarea unui vapor, Baudelaire scrie: „Ideea poetică ce se desprinde din această operaţie a mişcării în linii este ipoteza unei fiinţe vaste, imense, complicate, dar euritmice, a unui animal plin de geniu, suferind şi suspinând toate suspinele şi toate ambiţiile omeneşti.“[2] Astfel, vaporul, frumos volum sprijinit pe ape, conţine infinitul cuvântului *vast,* al cuvântului care nu descrie, ci conferă fiinţă la tot ceea ce trebuie descris. Sub cuvântul *vast*, există, la Baudelaire, un complex de imagini. Aceste imagini se adâncesc reciproc pentru că ele cresc pe o fiinţă vastă.

Cu riscul de a dispersa demonstraţia noastră, am încercat să indicăm toate punctele în care în opera lui Baudelaire apare acest ciudat adjectiv, ciudat pentru că el conferă mărime unor impresii care nu au între ele nimic comun.

Dar, pentru ca demonstraţia noastră să aibă mai multă unitate, vom mai urmări o linie de imagini, o linie de valori care ne vor arăta că, la Baudelaire, imensitatea este o dimensiune intimă.

---

[1] Baudelaire, *Journaux intimes,* p. 28.
[2] Loc.cit., p. 33

Nimic nu exprimă mai bine caracterul intim al noţiunii de imensitate decât paginile consacrate de Baudelaire lui Richard Wagner.[1] Baudelaire ne oferă, s-ar putea spune, trei stări ale acestei impresii de imensitate. El citează mai întâi programul concertului unde s-a cântat uvertura la *Lohengrin (loc. cit.,*p. 212).

> De la primele măsuri, sufletul piosului singuratic care aşteaptă potirul sfânt *se scufundă în spaţiile infinite*. El vede formându-se puţin câte puţin o apariţie ciudată care prinde un trup, un chip. Această apariţie se precizează mai mult şi *alaiul miraculos al îngerilor*, purtând în mijlocul lor cupa sfântă, trece prin faţa lui. Cortegiul sfânt se apropie, inima alesului lui Dumnezeu se exaltă puţin câte puţin; ea se lărgeşte, se dilată; inefabile aspiraţii se trezesc în el; *el se lasă în voia beatitudinii progresive*, găsindu-se mereu mai aproape de *luminoasa apariţie* şi, când în sfârşit apare Sfântul Graal însuşi în mijlocul unui cortegiu sfânt, *el se afundă într-o adoraţie extatică, de parcă întreaga lume ar fi dispărut dintr-o dată.*“

Toate sublinierile îi aparţin aici lui Baudelaire însuşi. Ele ne fac să simţim foarte bine dilatarea progresivă a reveriei până în punctul suprem unde imensitatea născută intim într-un sentiment de extaz dizolvă şi absoarbe, într-un anume fel, lumea sensibilă.

A doua stare a ceea ce credem că putem numi o sporire de fiinţă este dată de un text al lui Liszt. Acest text ne face să participăm la spaţiul mistic născut din meditaţia muzicală. Pe „o largă pânză adormită de melodie, un eter vaporos… se întinde.“ În continuarea textului lui Liszt, metaforele luminii ne ajută să desluşim această extensie a unei lumi muzicale transparente.

Dar aceste texte nu fac decât să pregătească pagina personală a lui Baudelaire, unde „corespondenţele“ vor apărea ca diverse sporiri ale simţurilor, fiecare mărire a unei imagini crescând mărimea unei alte imagini. Imensitatea se dezvoltă. Baudelaire, de astă dată deplin subjugat de onirismul muzicii, cunoaşte, spune el, „una din acele impresii fericite pe care aproape toţi oamenii imaginativi au cunoscut-o prin vis, în

[1] Baudelaire, *L’art romantique*, § X.

somn. Mă simţeam eliberat *de legăturile gravitaţiei* şi regăseam prin amintire extraordinara *voluptate* care circulă în *locurile înalte*. Aşa că îmi reprezentam fără să vreau starea încântătoare a unui om pradă unei mari reverii, într-o singurătate absolută, dar o singurătate cu un *imens orizont* şi o *vastă lumină difuză; imensitatea* fără alt decor decât ea însăşi."

În continuarea textului, s-ar găsi destule elemente pentru o fenomenologie a extensiei, a expansiunii, a extazului – pe scurt pentru o fenomenologie a prefixului *ex*-. Dar, îndelung pregătiţi de Baudelaire, iată-ne ajunşi la formula ce trebuie pusă în centrul observaţiilor noastre fenomenologice: o imensitate fără alt decor decât ea însăşi. Această imensitate – Baudelairea arătat-o în detaliu – este o cucerire a intimităţii. Mărimea progresează în lume pe măsură ce intimitatea se adânceşte. Reveria lui Baudelaire nu s-a format în faţa unui univers contemplat. Poetul – el o spune – îşi ţese reveria cu ochii închişi. El nu trăieşte amintiri. Extazul său poetic a devenit puţin câte puţin o viaţă fără eveniment. Îngerii care puneau aripi albastre în cer s-au topit într-un albastru universal. Încet, imensitatea se instituie în calitate de valoare primară, de valoare intimă primară (*valeur intime première*). Când trăieşte cu adevărat cuvântul *imens*, visătorul se vede eliberat de griji, de gânduri, eliberat de propriile visuri. El nu mai e închis în propria greutate. Nu mai e prizonier al propriei sale fiinţe.

Dacă am urma căile normale ale psihologiei pentru a studia aceste texte baudelairiene, am putea conchide că poetul, părăsind decorurile lumii ca să trăiască doar „decorul" imensităţii, nu poate cunoaşte decât o abstracţie, ceea ce vechii psihologi numeau o „abstragere realizată". Spaţiul intim astfel lucrat de poet n-ar fi decât perechea spaţiului exterior al geometrilor care, şi ei, vor spaţiul infinit fără alt semn decât infinitul însuşi. Dar o asemenea concluzie nu ar ţine seamă de demersurile concrete ale lungii reverii. De fiecare dată când reveria părăseşte aici o trăsătură cu prea multe imagini, ea câştigă o întindere suplimentară a fiinţei intime. Chiar fără a avea câştigul audiţiei lui *Tannhauser*, cititorul care meditează asupra paginilor baudelai-

riene detaliind stările succesive ale reveriei poetului nu poate să nu-şi dea seama că dând la o parte nişte metafore prea facile este chemat la o ontologie a profunzimii omeneşti. Pentru Baudelaire, destinul poetic al omului este de a fi oglinda imensităţii, sau, şi mai exact, imensitatea vine să capete conştiinţă de ea însăşi în om. Pentru Baudelaire, omul este o fiinţă vastă.

Astfel, în multe direcţii, credem că am dovedit că, în poetica lui Baudelaire, cuvântul *vast* nu aparţine cu adevărat lumii obiective. Am vrea să mai adăugăm o nuanţă fenomenologică, o nuanţă care ţine de fenomenologia vorbirii.

După părerea noastră, pentru Baudelaire, cuvântul *vast* este o valoare vocală. Este un cuvânt *pronunţat,* niciodată doar citit, niciodată doar văzut în obiectele de care îl legăm. El este unul din acele cuvinte pe care un scriitor le rosteşte totdeauna încet în timp ce le scrie. Fie că este în vers sau în proză, el are o acţiune poetică, o acţiune de poezie vocală. Acest cuvânt iese îndată în relief pe cuvintele vecine, în relief pe imagini, în relief poate pe gândire. Este o „putere a cuvântului".[1] De îndată ce citim cuvântul la Baudelaire, în măsura versului sau în amploarea perioadelor poemelor în proză, pare că poetul ne obligă să-l pronunţăm. Cuvântul *vast* este astfel o vocabulă a respiraţiei. El se aşează pe suflul nostru. El cere ca suflul să fie lent şi calm.[2] Şi, într-adevăr, întotdeauna în poetica lui Baudelaire, cuvântul *vast* cheamă un calm, o pace, o seninătate. El traduce o convingere vitală, o convingere intimă. Ne aduce ecoul cămărilor secrete ale fiinţei noastre. Este un cuvânt grav, duşman al turbulenţelor, ostil exceselor de voce ale declamării. L-am sfărâma dându-i o dicţie aservită măsurii. Trebuie ca acest cuvânt *vast* să domnească peste tăcerea liniştită a fiinţei.

---

[1] *Cf.* Edgar Allan Poe, *La puissance de la parole,* apud *Nouvelles histoires extraordinaires,* trad. Baudealire, p. 238.

[2] Pentru Victor Hugo, vântul este vast. Vântul spune:

Eu sunt acel mare trecător, vast, invincibil şi van"

(*Dieu*, p. 5). În ultimele trei cuvinte, buzele nu se mişcă deloc pronunţând *v*-urile.

Dacă aş fi psihiatru, l-aş sfătui pe bolnavul care suferă de angoasă ca, îndată ce se declanşează criza, să citească poemul lui Baudelaire, să spună încetişor cuvântul baudelairian dominator, acest cuvânt *vast* ce aduce calm şi unitate, acest cuvânt ce deschide un spaţiu, ce deschide spaţiul nemărginit. Acest cuvânt ne învaţă să respirăm cu aerul care odihneşte pe orizont, departe de zidurile temniţelor himerice care ne îngrozesc. El are o virtute vocală care lucrează asupra pragului însuşi al puterilor vocii. Panzerra, cântăreţul sensibil la poezie, îmi spunea într-o zi că după spusele psihologilor experimentalişti nu poate fi *gândită* vocala *a* fără să fie inervate coardele vocale. Cu litera *a* sub ochi, deja vocea vrea să cânte. Vocala *a*, trup al cuvântului *vast*, se izolează în delicateţea ei, anacolut al sensibilităţii vorbitoare.

Oare nu pare că numeroasele comentarii ce s-au făcut asupra „corespondenţelor baudelairiene" ar fi uitat acest al şaselea simţ care lucrează la modelarea, la modularea vocii. Căci este într-adevăr un al şaselea simţ, venit după celelalte, deasupra celorlalte, această mică harfă eoliană, mai delicată decât oricare, aşezată de natură la uşa suflului nostru. Această harfă freamătă la simpla mişcare a metaforelor. Prin ea, gândirea umană cântă. Când îmi continuu aşa la nesfârşit reveriile mele de filosof neascultător, ajung să cred că vocala *a* este vocala imensităţii. Este un spaţiu sonor care începe într-un suspin şi care se întinde fără limită.

În cuvântul *vast,* vocala *a* îşi păstrează toate virtuţile de vocalitate măritoare. Considerat vocal, cuvântul *vast* nu mai e pur şi simplu dimensional. El primeşte, ca pe o blândă materie, puterile balsamice ale calmului limitat. Cu el, nelimitatul pătrunde în pieptul nostru, prin el, noi respirăm cosmic, departe de angoasele omeneşti. De ce am neglija şi cel mai mic factor în măsurarea valorilor poetice? Tot ce contribuie la a-i conferi poeziei acţiunea ei psihică hotărîtoare trebuie să fie inclus într-o filosofie a imaginaţiei dinamice. Uneori, valorile sensibile cele mai diferite şi cele mai delicate se înlănţuie pentru a dinamiza şi a mări poemul. O cercetare amănunţită a corespondenţelor baudelairiene ar trebui să elucideze corespondenţa fiecărui simţ cu cuvântul.

Uneori sunetul unei vocabule, forţa unei litere deschide sau fixează gândirea profundă a cuvântului. Citim în frumoasa carte a lui Max Picard, *Der Mensch und das Wort:* „Das W in Welle bewegt die Welle im Wort mit, das H in Hauch lässt den Hauch aufsteigen, das t in fest und hart macht fest und hart.“[1] Cu astfel de observaţii, filosoful *Lumii tăcerii* ne poartă în punctele de sensibilitate extremă unde fenomenele fonetice şi fenomenele logosului vin să se armonizeze, atunci când limbajul îşi are întreaga nobleţea sa. Dar ce încetineală de meditare ar trebui să ştim să dobândim pentru a trăi poezia interioară a cuvântului, imensitatea interioară a unui cuvânt. Toate cuvintele mari, toate cuvintele chemate la măreţie de un poet sunt chei ale universului, ale dublului univers, al Cosmosului şi al profunzimilor din sufletul omenesc.

V

Astfel, ni se pare dovedit că la un mare poet ca Baudelaire se poate auzi mai mult decât un ecou venit din exterior, şi anume o chemare intimă la imensitate. Am putea aşadar să spunem, în stilul filosofic, că imensitatea este o „categorie“ a imaginaţiei poetice şi nu numai o idee generală formată în contemplarea unor spectacole grandioase. Pentru a da, în chip de contrast, un exemplu de imensitate „empirică“, vom comenta o pagină a lui Taine. Vom vedea acolo în acţiune, în loc de poezie, literatura proastă, cea care caută cu orice preţ exprimarea pitorească, fie şi în detrimentul imaginilor fundamentale.

În *Călătorie în Pirinei* (p. 96), Taine scrie:

---

[1] Max Picard, *Der Mensch und das Wort, Omul şi cuvântul,* Eugen Rentsch Verlag, Zurich, 1955, p. 14. E de la sine înţeles că astfel de frază nu trebuie să fie tradusă întrucât ea cere să ne ascuţim urechea la vocalitatea limbii germane. Fiecare limbă are cuvintele sale de mare vocalitate.

Întâia oară când am văzut marea am avut dezamăgirea cea mai neplăcută… Am crezut că văd unul din lungile câmpuri de sfeclă ce se găsesc în împrejurimile Parisului, întrerupte de pătrate verzi de varză şi de fâşii de orz roşcate. Pânzele îndepărtate semănau cu aripile unor porumbei care se întorc. Perspectiva mi se părea îngustă; tablourile pictorilor îmi prezentaseră marea mai mare. Mi-au trebuit trei zile ca să regăsesc sentimentul imensităţii.

Sfecla, orzul, varza şi porumbeii sunt tare artificial asociate! Să le reuneşti într-o „imagine“ nu putea fi decât un accident de conversaţie pentru cineva care nu vrea să spună decât lucruri „originale“. Cum să fii, în faţa mării, obsedat până într-atât de ogorul de sfeclă din câmpiile ardene?

Fenomenologul ar fi fericit să ştie cum, după trei zile de lipsuri, şi-a regăsit filosoful „sentimentul imensităţii“, prin ce întoarcere la marea contemplată naiv i-a văzut, în sfârşit, măreţia.

După acest *intermezzo*, să ne întoarcem la poeţi.

VI

Poeţii ne vor ajuta să descoperim în noi o bucurie atât de expansivă de a contempla încât vom trăi uneori, în faţa unui obiect apropiat, mărirea spaţiului nostru intim. Să-l ascultăm, de exemplu, pe Rilke, atunci când dă existenţa sa de imensitate copacului contemplat

Spaţiul, în afara noastră, câştigă şi traduce lucrurile:
Dacă vrei să izbuteşti existenţa unui copac,
Investeşte-l cu spaţiu intern, acel spaţiu
Care îşi are fiinţa în tine. Împresoară-l cu constrângeri.
E fără graniţă şi nu devine cu adevărat copac

Decât dacă se ordonează în sânul renunţării tale.[1]

În ultimele două versuri, o obscuritate mallarmeană îl obligă pe cititor să mediteze. Poetul îi pune astfel o problemă de imaginaţie. Sfatul: „Împresoară copacul cu constrângeri“ ar fi mai întâi o obligaţie de a-l desena, de a-l investi cu limite în spaţiul *exterior*. Te-ai supune atunci regulilor simple ale percepţiei, ai fi „obiectiv“, n-ai mai imagina. Dar copacul este, ca orice fiinţă adevărată, surprins în fiinţa sa „fără graniţe“. Limitele sale nu sunt decât nişte accidente. Împotriva lor, copacul are nevoie să-i dai imaginile tale supraabundente, hrănite de spaţiul tău intim, „acest spaţiu care îşi are fiinţa în tine“. Atunci, copacul şi visătorul său, împreună, se ordonează, cresc. În lumea visului, niciodată copacul nu se stabileşte ca o fiinţă desăvârşită. El îşi caută sufletul, spune Jules Supervielle într-un poem[2]:

Azur viu al unui spaţiu
Unde fiecare copac se înalţă la
deznodarea ramurilor
În căutarea sufletului său.

Dar când un poet ştie că o fiinţă din lume îşi caută sufletul, înseamnă că ea îl caută pe al poetului. „Un lung copac fremătând atinge totdeauna sufletul.“[3]

Înapoiat forţelor imaginare, investit cu spaţiul nostru interior, copacul intră cu noi într-o emulaţie a mărimii. Într-un alt poem din 1914 Rilke[4] spusese:

…Străbătând prin noi îşi iau zborul
Păsările în tăcere. O eu, care vreau să cresc,
Privesc afară, şi copacul în mine creşte.

---

[1] *Poem* din iunie 1924, tradus de Claude Vigée, publicat în revista *Les Lettres,* anul 4, numerele 14, 15, 16, p. 13.

[2] Jules Supervielle, *L'escalier* (*Scara*), p. 106.

[3] Henri Bosco, *Antonin,* p. 13.

[4] *loc.cit.,* p. 11.

Astfel, copacul are totdeauna un destin de mărire. El propagă destinul. Copacul măreşte ceea ce-l înconjoară. Într-o scrisoare reprodusă în cărticica atât de umană a Clairei Goll,[1] Rilke îi scrisese: „Copacii aceştia sunt magnifici, dar şi mai magnific spaţiul sublim şi patetic dintre ei, ca şi cum cu creşterea lor s-ar fi mărit şi el."

Neîncetat cele două spaţii, spaţiul intim şi spaţiul exterior vin, dacă îndrăznim să spunem aşa, să se încurajeze în creşterea lor. A desemna, aşa cum fac pe drept cuvânt psihologii, spaţiul trăit drept un spaţiu afectiv nu merge totuşi la rădăcina viselor spaţialităţii. Poetul merge mai adânc, descoperind cu spaţiul poetic un spaţiu care nu ne închide într-o afectivitate. Oricum ar fi afectivitatea ce colorează un spaţiu, fie ea tristă sau grea, de îndată ce e exprimată, poetic exprimată, tristeţea se tempereazā, apăsarea se uşurează. Spaţiul poetic, întrucât este exprimat, capătă valori de expansiune. Aparţine fenomenologiei lui *ex*-. Cel puţin aceasta este teza pe care vrem s-o evocăm cu orice ocazie, teză asupra căreia vom reveni într-o următoare lucrare. În trecere o dovadă, când poetul[2] îmi spune:

Ştiu o tristeţe cu miros de ananas
sunt mai puţin trist, sunt mai îndulcit trist.

În acest schimb al spaţialităţii poetice, care merge de la intimitatea profundă la întinderea nedefinită reunite în aceeaşi expansiune, se simte izvorând o mărire. Rilke a spus-o: „Prin toate fiinţele se desfăşoară spaţiul unic, spaţiu intim lumii…"

Spaţiul îi apare atunci poetului ca subiectul verbului a se desfăşura, al verbului a se mări. De îndată ce un spaţiu este o valoare – şi există oare o valoare mai mare decât intimitatea? – el creşte. Spaţiul valorizat este un verb; niciodată în noi sau în afara noastră mărimea nu este un „obiect".

---

[1] Claire Goll, *Rilke et les femmes* (*Rilke şi femeile*), p. 63.
[2] Jules Supervielle, *L'escalier*, p. 123.

A-i dărui spaţiul tău poetic unui obiect, înseamnă a-i da mai mult spaţiu decât are el obiectiv, sau mai bine zis, înseamnă a urma expansiunea spaţiului său intim. Pentru a păstra omogenitatea, să mai amintim că Joë Bousquet exprimă astfel spaţiul intim al copacului: „Spaţiul nu e nicăieri. Spaţiul este în el ca mierea în stup."[1] În regnul imaginilor, mierea în stup nu ascultă de dialectica elementară a conţinutului şi conţinătorului. Mierea metaforică nu se lasă închisă. Aici, în spaţiul intim al copacului, mierea este cu totul altceva decât o măduvă. Este „mierea copacului" ce va parfuma floarea. Este soarele interior al copacului. Cine visează la miere ştie prea bine că mierea este o putere care rând pe rând concentrează şi iradiază. Dacă spaţiul interior al copacului este o miere, ea îi dă copacului „expansiunea lucrurilor infinite".

Bineînţeles, pagina lui Joë Bousquet poate fi citită fără a ne opri asupra imaginii. Dar dacă ne place să mergem în adâncul imaginii, câte vise trezeşte ea! Filosoful spaţiului începe şi el să viseze. Dacă ne plac cuvintele de metafizică compusă, oare nu putem spune că Joë Bousquet ne-a descoperit un spaţiu-substanţă, mierea-spaţiu sau spaţiul-miere? Fiecare substanţă cu localizarea ei. Fiecare substanţă cu extanţa ei. Fiecare materie cu cucerirea spaţiului ei, cu puterea de expansiune dincolo de suprafeţele prin care un geometru ar vrea s-o definească.

Se pare astfel că prin „imensitatea" lor devin consonante cele două spaţii: spaţiul intimităţii şi spaţiul lumii. Când marea singurătate a omului se adânceşte, cele două imensităţi se ating, se confundă. Într-o scrisoare, Rilke tinde, din tot sufletul, spre „acea singurătate nelimitată, care face din fiecare zi o viaţă, acea comuniune cu universul, spaţiul într-un cuvânt, spaţiul invizibil pe care omul poate totuşi să-l locuiască şi care-l înconjoară cu nenumărate prezenţe."

Cât de concretă este această coexistenţă a lucrurilor într-un spaţiu pe care îl dublăm cu conştiinţa existenţei noastre. Tema leibniziană a spaţiului, loc al coexistenţilor, îşi găseşte în Rilke

[1] Joë Bousquet, *La neige d'un autre âge,* p. 92.

poetul. Fiecare obiect investit cu spaţiu intim devine, în acest coexistenţialism, centru al întregului spaţiu. Pentru fiecare obiect, îndepărtatul este prezentul, orizontul are tot atâta existenţă ca şi centrul.

VII

În regnul imaginilor, n-ar trebui să existe contradicţie şi nişte suflete egal sensibile pot sensibiliza dialectica centrului şi orizontului în mod diferit. Am putea propune, în acest sens, un soi de *test al câmpiei* în care ar răsuna tipuri diferite de priză asupra infinitului.

La o extremitate a testului, ar trebui să aşezăm ceea ce Rilke spune pe scurt într-o frază imensă: „Câmpia este sentimentul care ne măreşte." Această teoremă de antropologie estetică este enunţată cu o asemenea claritate încât se simte mijind în ea o teoremă corelativă care ar putea fi exprimată în termenii următori: orice sentiment care ne măreşte ne planifică situarea în lume.

La cealaltă extremitate a testului câmpiei, s-ar aşeza această pagină a lui Henri Bosco: la câmpie, „eu sunt totdeauna aiurea, un aiurea plutitor, fluid. Îndelung absent din mine însumi şi prezent nicăieri, le acord prea uşor inconsistenţa reveriilor mele spaţiilor nelimitate care le favorizează."[1]

Între aceşti doi poli ai dominării şi dispersiei, câte nuanţe s-ar găsi dacă s-ar ţine seama de dispoziţia visătorului, de anotimpuri şi de vânt. Şi totdeauna s-ar putea găsi felurite nuanţe între visătorii pe care câmpia îi domoleşte şi cei pe care câmpia îi nelinişteşte, nuanţe cu atât mai interesant de studiat cu cât câmpia este adesea considerată drept o lume simplificată. Unul dintre farmecele fenomenologiei imaginaţiei poetice este acela de a putea trăi o nuanţă nouă în faţa unui spectacol care cheamă uniformitatea, care poate fi rezumat într-o idee. Dacă

---

[1] Henri Bosco, *Hyacinthe*, p. 18.

nuanţa este sincer trăită de poet, fenomenologul e sigur că surprinde o pornire de imagine.

Privitor la toate aceste nuanţe, o anchetă mai amănunţită decât a noastră ar trebui să arate cum se integrează ele în mărimea câmpiei sau a podişului, să spună de exemplu de ce reveria podişului nu este niciodată o reverie a câmpiei. Acest studiu este dificil fiindcă uneori scriitorul vrea să descrie, fiindcă scriitorul ştie dinainte, în kilometri, mărimea singurătăţii sale. În acest caz, visăm pe o hartă, visăm ca geografi. Asemenea lui Loti, la umbra unui copac în Dakar, portul lui de ataş: „Cu ochii îndreptaţi spre interiorul ţării, întrebam imensul orizont al nisipurilor."[1] Acest imens orizont al nisipurilor nu e oare un deşert de şcolar, acel Sahara din atlasele şcolare?

Cu cât mai preţioase sunt pentru un fenomenolog imaginile Deşertului din frumoasa carte a lui Philippe Diolé: *Cel mai frumos deşert din lume*! Imensitatea din deşertul trăit răsună într-o intensitate a fiinţei intime. Cum spune Philippe Diolé[2], călător plin de visuri, trebuie să trăieşti deşertul „aşa cum se reflectă el în interiorul rătăcitorului." Şi Diolé ne cheamă la o meditaţie în care vom putea – sinteză a contrariilor – să trăim o *concentrare a rătăcirii*. Pentru Diolé, „aceşti munţi în zdrenţe, aceste nisipuri şi aceste fluvii moarte, aceste pietre şi acest soare aspru", tot acest univers care poartă semnul deşertului este „anexat spaţiului din lăuntru". Prin această anexare, diversitatea imaginilor este unificată în adâncimea „spaţiului din lăuntru"[3].

---

[1] Pierre Loti, *Un jeune officier pauvre* (*Un tânăr ofiţer sărac*), p. 85.

[2] Ph. Diolé, *Le plus beau désert du monde*, Éditions Albin Michel, p. 178.

[3] Henri Bosco scrie şi el (*L'antiquaire*, p. 228): „În deşertul ascuns pe care-l purtăm în noi, unde a pătruns deşertul nisipului şi al pietrei, întinderea sufletului se pierde în mijlocul întinderii nesfârşit de nelocuite care îndurerează singurătăţile pământului." Vezi şi p. 227.

Altundeva, pe un podiş dezgolit, pe această câmpie care atinge cerul, marele visător care a scris *Hyacinthe*, traduce în toată adâncimea lui mimetismul deşertului în raport cu lumea şi cu deşertul sufletesc: „În mine se întindea din nou acel vid, şi eram deşertul în deşert." Stanţa meditativă se încheie pe această notă: „Nu mai aveam suflet." (Henri Bosco, *Hyacinthe*, p. 33, p. 34).

Formulă decisivă pentru demonstraţia pe care vrem s-o facem privind corespondenţa dintre imensitatea spaţiului lumii şi adâncimea „spaţiului din lăuntru“.

De altfel, această interiorizare a Deşertului nu corespunde la Diolé conştiiţei unui vid intim. Dimpotrivă, Diolé ne face să trăim o dramă de imagini, drama fundamentală a imaginilor materiale ale apei şi uscăciunii. Într-adevăr, „spaţiul din lăuntru“ este la Diolé o adeziune la o substanţă intimă. El a trăit îndelung, cu delicii, experienţele scufundării în apă adâncă. Oceanul a devenit pentru el un „spaţiu“. La 40 de metri sub apă, el a găsit „absolutul adâncimii“, o adâncime care nu se mai măsoară, o adâncime care n-ar mai da alte puteri de visuri şi de gânduri chiar dacă ar fi dublată sau triplată. Prin experienţele sale de scufundare, Diolé a *intrat într-adevăr în volumul apei*. Şi când trăieşti, alături de Diolé, urmându-l în cărţile precedente, această cucerire a intimităţii apei, ajungi să cunoşti în acest spaţiu-substanţă un spaţiu cu o dimensiune. O substanţă, o dimensiune. Şi eşti atât de departe de pământ, de viaţa pământească, încât această dimensiune a apei poartă semnul nelimitării. A căuta susul, josul, dreapta sau stânga într-o lume atât de bine unificată prin substanţa ei, înseamnă a gândi, nu înseamnă deloc a trăi – a gândi ca odinioară în viaţa pământească, nu înseamnă a trăi în lumea nouă cucerită prin scufundare. Cât despre mine, înainte de a citi cărţile lui Diolé, nu-mi închipuiam că *nelimitatul* era atât de la îndemâna noastră. E de ajuns să visezi la pura adâncime, la adâncimea care nu are nevoie de măsură pentru a fi.

Dar atunci, de ce se duce Diolé, acest psiholog, acest ontolog al vieţii omeneşti submarine, în Deşert? Prin ce crudă dialectică vrea el să treacă de la apa nelimitată la nisipurile nesfârşite? La aceste întrebări, Diolé răspunde ca poet. El ştie că orice nouă cosmicitate înnoieşte fiinţa noastră interioară şi orice cosmos nou e deschis atunci când te eliberezi de legăturile unei sensibilităţi anterioare. La începutul cărţii sale, Diolé ne spune că a vrut să „desăvârşească în Deşert magica operaţie care, în apa adâncă, îi îngăduie scufundătorului să desfacă legăturile

obişnuite ale timpului şi ale spaţiului şi să facă să coincidă viaţa cu un obscur poem interior." (*loc. cit.,* p. 12)

Iar, la sfârşitul cărţii, Diolé va conchide: „A coborî în apă sau a hoinări în deşert este a schimba spaţiul" şi schimbând spaţiul, părăsind spaţiul sensibilităţilor obişnuite, intri în comunicare cu un spaţiu psihic înnoitor. „Nu mai păstrezi nici în Deşert, nici în fundul mării, un mic suflet plumbuit şi indivizibil." Această schimbare de spaţiu *concret* nu mai poate fi o simplă operaţie a spiritului, cum ar fi conştiinţa relativităţii geometriilor. Nu îţi schimbi locul, îţi schimbi natura.

Dar, cum aceste probleme de fuziune a fiinţei într-un spaţiu concret, într-un spaţiu înalt calitativ, interesează o fenomenologie a imaginaţiei – fiindcă trebuie să imaginezi mult pentru a „trăi" un spaţiu nou – să vedem cum se prezintă impactul imaginilor fundamentale asupra autorului nostru. În Deşert, Diolé nu se desprinde de ocean. Spaţiul Deşertului, departe de a contrazice spaţiul apei adânci, se va exprima, în visele lui Diolé, prin limbajul apelor. Este aici o veritabilă dramă a imaginaţiei materiale, dramă născută din conflictul imaginării a două elemente atât de ostile ca nisipul arid din deşert şi apa sigură de masa ei, necompromisă de mâzgă şi de noroi. Pagina lui Diolé are o asemenea *sinceritate de închipuire* încât o oferim în întregime:

> Am scris odinioară, spune Diolé, că acela care cunoscuse marea adâncă nu mai putea să redevină un om ca ceilalţi. Dovada o am în clipe ca aceasta (în mijlocul deşertului). Fiindcă am observat că în mintea mea, continuând să merg, umpleam cu apă decorul Deşertului! În închipuire, inundam spaţiul care mă înconjura şi în centrul căruia mergeam. Trăiam într-o imersiune inventată. Mă deplasam în centrul unei materii fluide, luminoase, îndurătoare, dense, care este apa de mare, amintirea apei de mare. Acest artificiu era de-ajuns pentru mine ca să umanizeze o lume de o descurajatoare uscăciune, împăcându-mă cu stâncile, tăcerea, singurătatea, pânzele de aur solar ce cădeau din cer. Chiar oboseala mea era atenuată. Greutatea mi se sprijinea în vis pe această apă imaginară.
> Mi-am dat seama că nu era prima dată când inconştient recursesem la această apărare psihologică. Tăcerea şi înaintarea lentă din viaţa mea sahariană deştepta în mine amintirea scufundării. Un soi de blândeţe scălda atunci imaginile mele interioare şi în trecerea astfel

reflectată de vis, apa ieşea la iveală cât se poate de firesc. Mergeam, purtând în mine reflexe lucitoare, o densitate translucidă care nu erau altceva decât amintiri ale mării adânci. (*loc. cit.,* p. 118)

Astfel, Philippe Diolé ne oferă o tehnică psihologică pentru a fi aiurea, într-un aiurea absolut care pune stavilă forţelor ce ne reţin în temniţa lui aici. Nu e vorba numai de o evadare într-un spaţiu deschis din toate părţile aventurii. Fără maşinăria cu ecrane şi oglinzi din cutia care-l poartă pe Cyrano în împărăţiile soarelui, Diolé ne transportă într-un altundeva, al unei alte lumi. El nu se serveşte, s-ar putea spune, decât de o maşinărie psihologică, ce pune în acţiune legile cele mai sigure, cele mai puternice ale psihologiei. Nu a recurs decât la aceste puternice şi stabile realităţi care sunt imaginile materiale fundamentale, imaginile care stau la baza oricărei imaginaţii. Nu e nimic aici care să ţină de himere şi de iluzii.

Timpul şi spaţiul sunt aici sub dominaţia imaginii. Aiurea şi odinioară sunt mai puternice decât *hic et nunc*. *Fiinţa-acolo* e susţinută de o fiinţă de aiurea. Spaţiul, spaţiul cel mare, este prietenul fiinţei.

Ah! Cum s-ar instrui filosofii dacă ar consimţi să-i citească pe poeţi!

VIII

Întrucât am luat două imagini eroice, imaginea scufundării şi imaginea deşertului, două imagini pe care nu le putem trăi decât în imaginaţie, fără să putem vreodată să le hrănim cu vreo experienţă concretă, vom încheia acest capitol cercetând o imagine mai la îndemâna noastră, o imagine pe care ştim să o hrănim cu toate amintirile noastre despre câmpie. Vom vedea cum o imagine foarte particulară poate comanda spaţiul, poate impune spaţiului propria lege.

În faţa unei lumi liniştite, pe câmpia paşnică, omul poate cunoaşte calmul şi repaosul. Dar, în lumea evocată, în lumea pe care ne-o închipuim, spactacolele câmpiei n-au adesea decât efecte uzate. Pentru a le reda forţa, e nevoie de o imagine nouă. Prin graţia unei imagini literare, a unei imagini neaşteptate, sufletul atins intră pe făgaşul inducerii liniştii. Imaginea literară sensibilizează îndeajuns încât să primească impresia unei absurde fineţi. Astfel într-o pagină admirabilă, d'Annunzio[1] ne comunică privirea animalului tremurând, privirea iepurelui care, o clipă netulburat, proiectează o anume pace asupra universului de toamnă. „Aţi văzut vreodată, dimineaţa, un iepure ieşind din brazdele proaspăt croite de plug, alergând câteva clipe prin bruma argintie, apoi oprindu-se în tăcere, aşezându-se pe labele dinapoi, ciulind urechile, privind în zare? Pare că privirea lui împacă Universul. Iepurele nemişcat care, într-un răgaz al necontenitei sale nelinişti, contemplă câmpia în ceaţă. Nu s-ar putea închipui un semn mai sigur de pace adâncă în împrejurimi. În clipa aceea, este un animal sacru care trebuie adorat." Axa de proiecţie a calmului ce se va întinde pe câmpie este indicată clar: „Pare că privirea lui împacă Universul." Un visător care şi-ar încredinţa visele acestei mişcări de viziune va trăi într-o tonalitate crescută imensitatea câmpiilor întinse.

O astfel de pagină este în ea însăşi un bun test de sensibilitate retorică. Ea se oferă liniştit criticii spiritelor apoetice. Este într-adevăr foarte dannunziană şi poate servi la denunţarea stingheritoarelor metafore ale scriitorului italian. Ar fi atât de simplu, cred spiritele pozitive, să descrii *direct* pacea cîmpiei! De ce să alegi intermediarul iepurelui în contemplare? Dar poetului puţin îi pasă de aceste păreri. El vrea să dezvăluie toate etapele de creştere ale unei contemplaţii, toate clipele imaginii şi în primul rând acea clipă în care pacea animală se înscrie în pacea lumii. Căpătăm în acest fel conştiinţa funcţiei unei priviri care nu are nimic de făcut, a unei priviri care nu mai priveşte un obiect anume, ci *priveşte lumea*. N-am fi fost atât de radical trimişi spre o primitivitate dacă poetul ne-ar fi

[1] D'Annunzio, *Le feu* (*Focul*), trad., p. 261.

oferit propria sa contemplaţie. Poetul n-ar face decât să repete pentru a nu-ştiu-câta oară o temă filosofică. Dar animalul dannunzian este, pentru o clipă, eliberat de reflexele sale: ochiul nu mai pândeşte, ochiul nu mai e un şurub al maşinii animale, ochiul nu comandă fuga. Da, într-adevăr, o asemenea privire, la animalul fricii, este clipa sacră a contemplaţiei.

Cu câteva rânduri înainte, urmând o inversiune ce traduce dualismul privitor–privit, poetul văzuse, în ochiul atât de frumos, de mare, de liniştit al iepurelui, natura acvatică a privirilor animalului vegetarian: „Ochii aceia mari şi umezi… minunaţi ca lacurile în serile de vară, cu trestiile ce se scaldă în ele, cu tot cerul care se oglindeşte şi se transfigurează în ele.“ Am reunit în cartea noastră *L'eau et les rêves* (*Apa şi visele*) multe alte imagini literare care ne spun că iazul este ochiul însuşi al peisajului, că răsfrângerea în ape este prima viziune de sine pe care o ia universul, că frumuseţea sporită a unui peisaj reflectat este însăşi rădăcina narcisismului cosmic. În *Walden,* Thoreau va urma şi el în mod foarte firesc această mărire a imaginilor. El scrie: „Un lac este trăsătura cea mai frumoasă şi cea mai expresivă a peisajului. Este ochiul pământului, în care spectatorul cufundându-şi-l pe al său sondează adâncimea propriei sale naturi.“

Şi, o dată în plus, vedem animându-se o dialectică a imensităţii şi a adâncimii. Nu se ştie de unde pornesc cele două hiperbole, hiperbola ochiului prea văzător şi hiperbola peisajului care se vede neclar pe sub grelele pleoape ale apelor sale adormite. Dar orice doctrină a imaginarului este obligatoriu o filosofie a lui prea. Orice imagine are un destin de mărire.

Un poet contemporan va fi mai discret, dar va spune tot atâtea:

Locuiesc liniştea frunzelor, vara creşte

– scrie Jean Lescure.

O frunză liniştită într-adevăr locuită, o privire liniştită surprinsă în cea mai umilă dintre viziuni sunt operatori de imensitate. Aceste imagini fac să crească lumea, să crească vara. La anumite ore, poezia propagă unde de calm. Prin faptul că e imaginat, calmul se instituie ca o emergenţă a fiinţei, ca o valoare ce domină în ciuda stărilor subalterne ale fiinţei, în ciuda unei lumi tulburi. Imensitatea a fost mărită de contemplare. Iar atitudinea contemplativă este o valoare umană atât de mare, încât conferă imensitate unei impresii pe care un psiholog ar avea toată dreptatea să o declare efemeră şi particulară. Dar poemele sunt realităţi omeneşti; nu e de-ajuns să te referi la „impresii" ca să le explici. Trebuie să le trăieşti în imensitatea lor poetică.

Capitolul al nouălea

DIALECTICA LUI AFARĂ ŞI ÎNLĂUNTRU

„Geografiile solemne ale limitelor umane.“
Paul Eluard

„Căci noi suntem acolo unde nu suntem.“
Pierre-Jean Jouve

„Una din maximele de educaţie practică
ce mi-au guvernat copilăria:
«Nu mânca cu gura deschisă.»“
Colette

I

Afară şi înlăuntru alcătuiesc o dialectică de fractură iar geometria evidentă a acestei dialectici ne orbeşte de îndată ce o facem să opereze în domenii metaforice. Ea are limpezimea tăioasă a dialecticii lui *da* şi *nu* care hotărăşte totul. Facem din ea, fără să băgăm de seamă, o bază de imagini care comandă toate gândurile despre pozitiv şi negativ. Logicienii trasează cercuri care se încalecă sau se exclud şi de îndată toate regulile lor sunt clare. Prin în lăuntrul şi în afara, filosoful gândeşte fiinţa şi nefiinţa. Metafizica cea mai adâncă s-a înrădăcinat astfel într-o geometrie implicită, într-o geometrie care – fie că o vrem sau nu – spaţializează gândirea; dacă metafizicianul nu ar desena, ar mai gândi oare? Deschisul şi închisul sunt gânduri de-ale sale. Deschisul şi închisul sunt metafore pe care le leagă de toate, până şi de sistemele sale. Într-o conferinţă în care Jean Hyppolite a studiat subtila structură a tăgăduirii, foarte diferită de structura simplă a

negării, Jean Hyppolite[1] a putut pe drept să vorbească despre „un mit primar al lui înlăuntru şi al lui afară“. Hyppolite adaugă: „Simţiţi ce importanţă are acest mit al formării lui înlăuntru şi a lui afară: este cea a înstrăinării care se bazează pe aceşti doi termeni. Ceea ce se traduce prin opoziţia lor formală devine dincolo de această înstrăinare şi ostilitate între cei doi termeni.“ Şi astfel, simpla opoziţie geometrică ia o nuanţă de agresivitate. Opoziţia formală nu poate rămâne liniştită. Mitul o frământă. Dar nu trebuie să studiem această lucrare a mitului dincolo de imensul domeniu al imaginaţiei şi al expresiei dându-i falsa lumină a intuiţiilor geometrice.[2]

Dincoace şi dincolo repetă în surdină dialectica lui înlăuntru şi afară: totul se desenează, chiar şi infinitul. Se vrea fixarea fiinţei şi fixând-o se vrea transcenderea tuturor situărilor pentru a da o situare a tuturor situărilor. Este confruntată atunci fiinţa omului cu fiinţa lumii de parcă s-ar atinge cu uşurinţă primitivităţile. Dialectica lui *aici* şi *acolo* este înălţată la rangul de absolut. Li se conferă acestor biete adverbe de loc o forţă de determinare ontologică prost supravegheată. Multe metafizici ar avea nevoie de o cartografie. Dar, în filosofie, toate facilităţile se plătesc şi cunoaşterea filosofică riscă să greşească pornind de la nişte experienţe schematizate.

II

Să studiem ceva mai de aproape această cancerizare geometrică a ţesutului lingvistic al filosofiei contemporane.

---

[1] Jean Hyppolite, comentariu vorbit asupra ceea ce Freud numea *Verneinung*, apud *La psychanalise*, no. 1, 1956, p. 35.

[2] Hyppolite pune în lumină răsturnarea psihologică profundă a negaţiei în tăgăduire. Vom da, în cele ce urmează exemple de astfel de răsturnare, la nivelul simplu al imaginilor.

Într-adevăr, oare nu pare că o sintaxă artificială ar veni să sudeze adverbele şi verbele ca să formeze excrescenţe. Această sintaxă, înmulţind trăsăturile de unire, obţine fraze-cuvinte. Exterioarele, acele „în afara“ cuvântului se topesc în în lăuntrul lui. Limba filosofică devine o limbă aglutinantă.

Uneori, dimpotrivă, în loc de a se suda, cuvintele, în intimitatea lor, se dezleagă. Prefixe şi sufixe – mai ales prefixele – se despart: vor să gândească singure. De aceea, uneori, cuvintele se dezechilibrează. Unde este greutatea majoră a cuvântului *fiinţă-acolo*, în *fiinţă* sau în *acolo*? În *acolo* – care s-ar numi mai bine *aici* – trebuie să-mi caut în primul rând fiinţa? Sau, în fiinţa mea, voi găsi mai întâi certitudinea fixării mele într-un acolo? Oricum, unul dintre termeni, totdeauna, îl slăbeşte pe celălalt. Adeseori *acolo* e spus cu atâta energie, încât fixarea geometrică rezumă brutal aspectele ontologice ale problemelor. De aici rezultă o dogmatizare a filosofemelor chiar de la instanţele exprimării. În tonalitatea limbii franceze, *acolo* este atât de energic, încât a desemna o fiinţă printr-o *fiinţă-acolo*, înseamnă a aţinti un arătător viguros care ar pune cu uşurinţă fiinţa intimă într-un loc exteriorizat.

Dar de ce să mergem aşa de repede cu desemnările prime? S-ar zice că metafizicianul nu-şi mai acordă timp pentru a gândi. Mai bine ar fi, credem noi, pentru un studiu al fiinţei, să urmărim toate circuitele ontologice ale diverselor experienţe de a fi. În fond, experienţele de fiinţă care ar putea legitima nişte expresii „geometrice“ sunt printre cele mai sărace… Trebuie să ne gândim de două ori înainte de a vorbi, în franţuzeşte, despre *fiinţa-acolo*. Închis în fiinţă, va trebui totdeauna să ieşi de acolo. Abia ieşit din fiinţă, va trebui mereu să intri iar în ea. Astfel, în fiinţă, totul este circuit, totul e ocoliş, întoarcere, discurs, totul e şirag de popasuri, totul e refren de cuplete fără sfârşit.

Şi ce spirală este fiinţa omului![1] În această spirală, câte dinamisme care se inversează! Nu mai ştii *de îndată* dacă alergi

[1] Spirală? Goniţi geometricul din intuiţiile filosofice, şi el se va întoarce în galop.

spre centru sau dacă evadezi. Poeţii cunosc prea bine această fiinţă a ezitării de a fi. Jean Tardieu nu scrie oare:

Ca să înaintez mă învârt în jurul meu
Ciclon locuit de nemişcare[1]

În alt poem, Tardieu scrisese:

Dar înlăuntru nu mai sunt hotare![2]

Astfel, fiinţa spiralată, care se desemnează în exterior ca un centru bine înconjurat, nu-şi va atinge nicicând centrul. Fiinţa omului e o fiinţă defixată. Orice exprimare o defixează. În regnul imaginaţiei, de-abia a fost *propusă* o expresie, că fiinţa are de îndată nevoie de altă expresie, că fiinţa trebuie să fie fiinţa unei alte exprimării.

După părerea noastră, conglomeratele verbale trebuie evitate. Metafizica nu are interesul să-şi toarne gândurile în fosile lingvistice. Ea trebuie să profite de extrema mobilitate a limbilor moderne, rămânând totuşi în omogenitatea unei limbi materne, urmând întocmai obişnuinţa adevăraţilor poeţi.

Pentru a profita de toate lecţiile psihologiei moderne, de cunoştinţele dobândite de psihanaliză despre fiinţa omului, metafizica trebuie deci să fie hotărît discursivă. Ea nu trebuie să aibă încredere în privilegiile de evidenţă ce aparţin intuiţiilor geometrice. Vederea spune prea multe lucruri dintr-o dată. Fiinţa nu se vede. Poate că se ascultă. Fiinţa nu se desenează. Ea nu e *tivită* de neant. Nu eşti niciodată sigur că o găseşti sau o regăseşti solidă apropiindu-te de un centru de fiinţă. Iar dacă vrei să determini fiinţa omului, nu eşti niciodată sigur că eşti mai aproape de tine „retrăgându-te" în tine însuţi, mergând către centrul spiralei; adesea, tocmai în inima fiinţei, fiinţa este rătăcire. Câteodată, atunci când e scoasă din sine, fiinţa experimentează nişte consistenţe. Câteodată, ea este, s-ar putea

---

[1] Jean Tardieu, *Les témoins invisibles* (*Martorii invizibili*), p. 36.
[2] *loc.cit.*,p. 34

spune, închisă în exterior. Vom da în cele ce urmează un text poetic în care închisoarea se află în exterior.

Dacă am acumula imaginile, luându-le din domeniile luminii şi sunetului, ale căldurii şi frigului, am pregăti o ontologie mai lentă, dar fără îndoială mai sigură decât cea care se sprijină pe imaginile geometrice.

Am ţinut să facem aceste observaţii generale pentru că, din punct de vedere al expresiilor geometrice, dialectica lui afară şi a lui înlăuntru se sprijină pe un geometrism întărit în care limitele sunt bariere. Trebuie să fim liberi faţă de orice intuiţie *definitivă* – şi geometrismul înregistrează intuiţii definitive – dacă vrem să urmărim, aşa cum o vom face mai departe, îndrăznelile poeţilor care ne cheamă la nişte fineţuri de experienţă a intimităţii, la „evaziuni“ de imaginaţie.

Înainte de toate, trebuie să constatăm că cei doi termeni, afară şi înlăuntru, pun, în antropologia metafizică, probleme care nu sunt simetrice. A face din „înlăuntru“ un element concret şi din „afară“ un element vast sunt, pe cât se pare, sarcini iniţiale, probleme prime ale unei antropologii a imaginaţiei. Între concret şi vast, opoziţia nu e tranşată. La cea mai mică atingere, apare disimetria. Şi totdeauna e aşa: „înlăuntrul“ şi „afara“ nu primesc calificativele în acelaşi fel, calificativele care sunt măsura adeziunii noastre la lucruri. Nu pot fi *trăite* în acelaşi fel calificativele ataşate lui înlăuntru şi lui afară. Totul, chiar şi mărimea, este valoare umană, şi am arătat, într-un capitol anterior, că miniatura ştie să înmagazineze mărimea. Ea este *vastă* în felul ei.

În orice caz, înlăuntru şi în afară trăite de imaginaţie nu mai pot fi luate în simpla lor reciprocitate; de acum înainte, fără a mai vorbi despre geometric pentru a spune primele expresii ale fiinţei, alegând puncte de pornire mai concrete, mai fenomenologic exacte, ne vom da seama că dialectica lui înlăuntru şi în afară se multiplică şi se diversifică în nenumărate nuanţe.

Urmând metoda noastră obişnuită, să discutăm teza propusă pe un exemplu de poetică concretă, să-i cerem unui poet o imagine destul de nouă în *nuanţa ei de fiinţă* ca să ne dea

o lecţie de amplificare ontologică. Prin noutatea imaginii şi prin amplificarea ei, vom fi siguri de a reţine pe deasupra sau pe margine nişte certitudini rezonabile.

III

Într-un poem în proză, *L'espace aux ombres,* Henri Michaux scrie[1]:

> Spaţiul, dar voi nu puteţi concepe acest oribil înlăuntru-în afară care este adevăratul spaţiu.
> Anumite (umbre) mai ales încordându-se pentru ultima oară, fac un efort disperat pentru «a fi doar în unitatea lor». Nu le merge bine. Am întâlnit-o pe una dintre ele.
> Distrusă prin pedeapsă, nu mai era decât un zgomot, dar enorm.
> O lume imensă încă o mai auzea, dar ea nu mai era, devenise numai şi numai un zgomot, care avea să mai răsune secole, dar sortită să se stingă *complet*, ca şi cum n-ar fi fost niciodată.

Să luăm întreaga lecţie filosofică pe care ne-o dă poetul. Despre ce este vorba într-o asemenea pagină? Despre un suflet care şi-a pierdut „fiinţa-acolo", despre un suflet care ajunge să decadă din *fiinţa umbrei sale*, ca să treacă, precum un zgomot van, ca o rumoare *nesituabilă* în regiunile lui „se spune" ale fiinţei. A fost el oare? Oare el n-a fost decât zgomotul în care s-a prefăcut? Nu e oare pedeapsa lui să nu mai fie decât ecoul zgomotului van, inutil, care a fost el cândva? Nu era el altădată ceea ce e acum: o sonoritate a bolţilor iadului? E condamnat la a repeta cuvântul intenţiei sale rele, un cuvânt care, înscris în fiinţă, a răvăşit fiinţa.[2] Căci fiinţa lui Henri Michaux e o fiinţă

---

[1] Henri Michaux, *Nouvelles de l'étranger,* Éditions Mercure de France, 1952, p. 91.

[2] Nu spune un alt poet: „Gândeşte-te că un simplu cuvânt, un nume, e destul ca să zdruncine pereţii puterii tale?" Pierre Reverdy, *Risques et perils* (*Riscuri şi primejdii*), p. 23.

vinovată, vinovată de a fi. Şi noi suntem în infern, şi o parte din noi e mereu în infern, zidiţi cum suntem în lumea intenţiilor rele. Prin ce naivă intuiţie localizăm noi într-un infern răul care nu are limite? Sufletul acesta, umbra aceasta, zgomotul acesta al unei umbre care, ne spune poetul, îşi cere unitatea, îl auzim din afară fără a putea fi siguri că el e înlăuntru. În acest „oribil înlăuntru–în afară“ al cuvintelor neformulate, al intenţiilor de a fi neîmplinite, fiinţa, în interiorul său, îşi digeră încet neantul. Neantizarea sa va dura „veacuri“. Rumoarea fiinţei acelor „se spune“ se prelungeşte în spaţiu şi în timp. În van îşi încordează sufletul ultimele puteri, el a devenit învolburarea fiinţei ce se sfârşeşte. Fiinţa este rând pe rând condensare ce se dispersează sfărâmându-se şi dispersare ce se întoarce către un centru. În afara şi în lăuntrul sunt amândouă *intime*; ele sunt totdeauna gata de a se răsturna, de a-şi schimba între ele ostilitatea. Dacă există o suprafaţă limită între un asemenea înlăuntru şi un asemenea în afară, această suprafaţă este dureroasă de amândouă părţile. Trăind pagina lui Henri Michaux, absorbim un amestec de fiinţă şi de neant. Punctul central al „fiinţei-acolo“ se clatină şi se cutremură. Spaţiul intim îşi pierde orice claritate. Spaţiul exterior îşi pierde vidul. Vidul, acea materie a posibilităţii de a fi! Suntem exilaţi din regnul posibilităţii.

În această dramă a geometriei intime, unde trebuie oare să locuim? Sfatul filosofului de a te retrage în tine însuţi pentru a te situa în existenţă nu-şi pierde oare valoarea, ba chiar semnificaţia, când imaginea cea mai suplă a „fiinţei-acolo“ e trăită urmând coşmarul ontologic al poetului? Să fie bine înţeles că acest coşmar nu se dezvoltă prin mari lovituri înspăimântătoare. Frica nu vine din exterior. Ea nu e făcută nici din vechi amintiri. Nu are trecut. Nu are nici fiziologie. Nimic comun cu filosofia respiraţiei tăiate. Frica este aici fiinţa însăşi. Atunci unde să fugi, unde să te refugiezi? În ce în afară ai putea fugi? În ce ascunzătoare te-ai putea refugia? Spaţiul nu este decât un „oribil în afară-înlăuntru“.

Iar coşmarul e simplu fiindcă e radical. Am intelectualiza experienţa spunând că acest coşmar e făcut dintr-o îndoială

subită asupra certitudinii lui înlăuntru şi asupra clarităţii lui în afară. Michaux ne dă întregul spaţiu-timp al fiinţei echivoce ca *a priori* al fiinţei. În acest spaţiu echivoc, spiritul şi-a pierdut patria geometrică şi sufletul pluteşte.

Se poate, desigur, evita intrarea prin uşa îngustă a unui astfel de poem. Filosofiile angoasei cer principii mai puţin simplificate. Nu acordă atenţie activităţii unei imaginaţii efemere fiindcă au înscris angoasa, cu mult înainte ca imaginile s-o activeze, în inima fiinţei. Filosofii îşi dăruiesc angoasa şi nu văd în imagini decât manifestări ale cauzalităţii ei. Ei nu se preocupă să trăiască fiinţa imaginii. Fenomenologia imaginaţiei trebuie să-şi asume sarcina de a capta fiinţa efemeră. Fenomenologia se instruieşte tocmai din caracterul efemer al imaginii. Frapant aici este că aspectul metafizic se naşte chiar la nivelul imaginii, la nivelul unei imagini care tulbură noţiunile unei spaţialităţi considerate îndeobşte ca susceptibilă de a reduce tulburările şi de a reda spiritului statutul său de indiferenţă faţă de un spaţiu care nu are de localizat nişte drame.

Cât despre mine, eu primesc imaginea poetului ca pe o mică nebunie experimentală, ca pe un grăunte de haşiş virtual fără ajutorul căruia nu se poate intra în regnul imaginaţiei. Şi cum să primeşti o imagine exagerată, dacă nu exagerând-o ceva mai mult, personalizând exagerarea? De îndată apare grăuntele fenomenologic: prelungind *exageratul*, avem într-adevăr o şansă de a ne scăpa de obişnuinţele *reducţiei*. Privitor la imaginile spaţiului, ne aflăm tocmai într-o zonă unde reducţia este facilă, comună. Se va găsi totdeauna cineva care să şteargă orice complicaţie şi să ne oblige, de îndată ce e vorba de spaţiu – fie că este în mod figurat, fie că nu – să plecăm de la opoziţia dintre în afară şi înlăuntru. Dar dacă reducţia e facilă, exagerarea este cu atât mai interesantă fenomenologic. Problema pe care o agităm e foarte favorabilă, ni se pare, pentru a marca opoziţia dintre reducţia reflexivă şi imaginaţia pură. Direcţia interpretărilor psihanalizei – mai liberale decât critica literară clasică – urmează totuşi diagrama reducţiei. Singură fenomenologia se situează, prin însuşi principiul ei, înaintea oricărei

reducţii pentru a examina, pentru a experimenta fiinţa psihologică a unei imagini. Dialectica dinamismelor reducţiei şi exagerării poate lămuri dialectica psihanalizei şi fenomenologiei. Bineînţeles, fenomenologia este cea care ne dă pozitivitatea psihică a imaginii. Să ne transformăm aşadar mirarea în admiraţie. Să începem prin a admira. Vom vedea mai departe dacă va trebui, prin critică, prin reducţie, să ne organizăm decepţia. Ca să beneficiem de această admiraţie activă, de această admiraţie imediată, e de ajuns să urmăm impulsul pozitiv al exagerării. Citesc şi recitesc atunci pagina lui Henri Michaux acceptând-o ca pe o fobie a spaţiului interior, de parcă nişte depărtări ostile ar fi deja apăsătoare în chilioara care este spaţiul intim. Cu poemul său, Henri Michaux a juxtapus în noi claustrofobia şi agorafobia. A exasperat frontiera dintre înlăuntru şi în afară. Dar prin aceasta, el a dărâmat, din punct de vedere psihologic, trândavele certitudini ale intuiţiilor geometrice prin care psihologul voia să guverneze spaţiul intimităţii. Chiar ca figură, în ceea ce priveşte intimitatea, nu se închide nimic, nu se închid unele în altele pentru a desemna o profunzime a impresiilor care totdeauna *ţâşnesc*: ce frumoasă însemnare de fenomenologie în această simplă frază a unui poet simbolist: „Gândul se însufleţea ţâşnind corolă…“[1]

O filosofie a imaginaţiei trebuie aşadar să-l urmeze pe poet până la extremitatea imaginilor sale, fără să reducă niciodată acel extremism care e totdeauna fenomenul însuşi al elanului poetic. Rilke, într-o scrisoare către Clara Rilke, scrie[2]: „Operele de artă se nasc totdeauna din cel care a înfruntat primejdia, din cel care a mers până la capătul unei experienţe, până în punctul pe care nici o fiinţă omenească nu-l poate depăşi. Cu cât împingi mai departe, cu atât mai proprie, mai personală, mai unică devine o viaţă.“ Dar este oare necesar să cauţi „primejdia“ în afara primejdiei de a scrie, a primejdiei de a exprima? Nu

---

[1] Andre Fontainas, *L'ornement de la solitude* (*Podoaba singurătăţii*), Mercure de France, 1899, p. 22.

[2] *Lettres, Scrisori*, Éditions Stock, p. 167.

pune poetul în primejdie limba? Nu rosteşte el cuvântul primejdios? Fiind mereu ecoul dramelor intime, n-a căpătat poezia tonalitatea pură a dramaticului? A trăi, a trăi cu adevărat o imagine poetică, înseamnă a cunoaşte, într-una din micile ei fibre, o devenire a fiinţei care este o conştiinţă a *tulburării fiinţei*. Fiinţa este aici atât de sensibilă încât un cuvânt o perturbă. În aceeaşi scrisoare, Rilke mai spune: „Acest soi de rătăcire care ne este propriu trebuie să se insereze în lucrarea noastră."

Exagerările de imagini sunt de altfel atât de *fireşti*, încât, cu toată originalitatea unui poet, nu rareori găseşti şi la un alt poet acelaşi impuls. Unele imagini ale lui Jules Supervielle pot fi apropiate aici de imaginea pe care o studiem la Michaux. Şi Supervielle juxtapune claustrofobia şi agorafobia atunci când scrie[1]:

„Prea mult spaţiu ne înnăbuşă mult mai tare decât dacă nu ar fi destul."

Şi Supervielle cunoaşte (*loc.cit.*, p. 21) „vertijul exterior". În altă parte el vorbeşte despre o „imensitate interioară". Şi astfel cele două spaţii, al lui înlăuntru şi al lui în afară, îşi schimbă între ele vertijul.

Într-un alt text al lui Supervielle, subliniat pe drept de Christian Senechal în frumoasa lui carte despre Supervielle, *închisoarea este în exterior*. După nesfârşite cavalcade în preeria sud-americană, Jules Supervielle scrie: „Chiar din pricina unui exces de călărie şi de libertate, şi a acestui orizont nemişcat, în ciuda galopadelor noastre disperate, preeria lua pentru mine aspectul unei închisori, mai mari decât celelalte."

IV

Dacă înapoiem activităţii limbajului, prin poezie, câmpul său liber de expresie, ajungem să supraveghem întrebuinţarea

---

[1] Jules Supervielle, *Gravitations*, p. 19.

metaforelor fosilizate. De exemplu, când deschisul şi închisul vor funcţiona metaforic, trebuie să întărim sau să îndulcim metafora? Repeta-vom noi, în stilul logicianului: trebuie ca o uşă să fie deschisă sau închisă? Şi găsi-vom oare în această sentinţă un instrument de analiză într-adevăr eficace pentru o pasiune omenească? În orice caz, asemenea unelte de analiză trebuie să fie, în fiecare ocazie, ascuţite. Fiecare metaforă trebuie înapoiată fiinţei sale de suprafaţă, trebuie ridicată din nou de la obişnuinţa de exprimare la actualitatea expresiei. E periculos să te exprimi prin „a lucra de la rădăcină“.

Fenomenologia imaginaţiei poetice ne permite tocmai să explorăm fiinţa omului ca fiinţa *unei suprafeţe*, a suprafeţei care separă zona aceluiaşi de zona celuilalt. Să nu uităm că în această zonă de suprafaţă sensibilizată, mai înainte de a fi trebuie a spune. Să spui, dacă nu altora, cel puţin ţie însuţi. Şi mereu să înaintezi. În această orientare, universul cuvântului comandă toate fenomenele fiinţei, fenomenele noi, se înţelege. Prin limbajul poetic, unde de noutate aleargă pe suprafaţa fiinţei. Iar limbajul poartă în sine dialectica deschisului şi închisului. Prin *sens*, el închide, prin expresia poetică, el se deschide.

Ar fi împotriva naturii anchetelor noastre să le rezumăm prin formule radicale, definind de exemplu fiinţa omului ca fiinţa unei ambiguităţi. Nu ştim să lucrăm decât la o filosofie a detaliului. Atunci, la suprafaţa fiinţei, în acea zonă unde fiinţa *vrea* să se manifeste şi *vrea* să se ascundă, mişcările de închidere şi deschidere sunt atât de numeroase, atât de adesea inversate, precum şi atât de încărcate de ezitare încât am putea încheia prin această formulă: omul este fiinţa întredeschisă.

V

Atunci câte reverii ar trebui să analizăm sub simpla menţiune: Uşa! Uşa, asta înseamnă un întreg cosmos al Între-

deschisului. Este cel puţin o imagine princeps a acestuia, însăşi originea unei reverii în care se acumulează dorinţe şi ispite, ispita de a deschide fiinţa până în străfundurile ei, dorinţa de a cuceri toate fiinţele reticente. Uşa schematizează două posibilităţi puternice, care clasifică net două tipuri de reverii. Câteodată, iat-o bine închisă, încuiată, lăcătuită. Câteodată, iat-o deschisă, adică larg deschisă.

Dar vin ceasurile de mai mare sensibilitate imaginantă. În nopţile de mai, când atâtea uşi sunt închise, există una abia crăpată. Va fi de ajuns să împingi aşa de uşor! Ţâţânile au fost bine unse. Atunci se schiţează un destin.

Şi atâtea uşi care au fost uşile ezitării! În *La romance du retour* (*Romanţa întoarcerii*), finul şi tandrul poet care a fost Jean Pellerin scria[1]:

Uşa mă adulmecă, şovăie.

În acest singur vers atâta psihism este transferat obiectului încât un cititor legat de obiectivitate nu va vedea în el decât un simplu joc de spirit. Dacă un astfel de document ar proveni din vreo îndepărtată mitologie, el ar fi mai lesne primit. Dar de ce n-am lua versul poetului ca pe un mic element de mitologie spontană? De ce să nu simţim că în uşă este încarnat un mic zeu al pragului. Trebuie oare să mergem până la un trecut îndepărtat, un trecut care nu e al nostru, pentru a sacraliza pragul. Porphyriu a spus pe drept: „Un prag este un lucru sacru.“[2] Fără a ne referi la o astfel de sacralizare prin erudiţie, de ce n-am răsuna la această sacralizare prin poezie, printr-o poezie a timpului nostru, cu o tentă de fantezie poate, dar care se acordă cu valorile primare.

Un alt poet, fără să se gândească la Zeus, poate foarte bine să scrie, descoperind în el însuşi maiestatea pragului:

---

[1] Jean Pellerin, *La romance du retour* (*Romanţa întoarcerii*), N.R.F., 1921, p.18.

[2] Porphyriu, *L'antre des nymphes* (*Vizuina nimfelor*), par. 27.

Mă surprind definind pragul
Ca fiind locul geometric
Al sosirilor şi al plecărilor
În casa Tatălui.[1]

Şi toate uşile simplei curiozităţi, care au ispitit fiinţa pentru nimic, pentru vid, pentru un necunoscut care nici măcar nu e imaginat!

Cine nu are în memoria sa o cămară a lui Barbă-Albastră care n-ar fi trebuit deschisă, întredeschisă? Sau – ceea ce e acelaşi lucru pentru o filosofie care profesează întâietatea imaginaţiei – pe care n-ar fi trebuit să ne-o imaginăm deschisă, susceptibilă de a se întredeschide?

Ce concret devine totul în lumea unui suflet când un obiect, când o simplă uşă vine să dea imaginile şovăielii, ispitei, dorinţei, siguranţei, primirii libere, respectului! Ţi-ai spune întreaga viaţă dacă ai spune povestea tuturor uşilor pe care le-ai închis, le-ai deschis, a tuturor uşilor pe care ai vrea să le mai deschizi.

Dar este oare aceeaşi fiinţă cel care deschide o uşă şi cel care o închide? La ce adâncime a fiinţei nu pot să coboare gesturile care dau conştiinţa siguranţei sau a libertăţii? Nu datorită acestei „adâncimi“ devin ele atât de normal simbolice? Astfel, René Char ia ca motiv al unuia dintre poemele sale această frază a lui Albertus Magnus: „Trăiau, în Germania, nişte copii gemeni din care unul deschidea uşile atingându-le cu braţul drept, celălalt le închidea atingându-le cu braţul stâng.“ O asemenea legendă, sub pana unui poet, nu e, fireşte, o simplă referinţă. Ea îl ajută pe poet să sensibilizeze lumea apropiată, să rafineze simbolurile din viaţa curentă. Această veche legendă devine cât se poate de nouă. Poetul o ia pentru sine. El ştie că există două „fiinţe“ în uşă, că uşa trezeşte în noi două direcţii de vis, că ea este de două ori simbolică.

Şi apoi, spre ce, spre cine se deschid uşile? Se deschid ele pentru lumea oamenilor sau pentru lumea singurătăţii? Ramon

---

[1] Michel Barrault, *Dominicale,* I, p. 11.

Gomez de la Serna a putut scrie: „Uşile care se deschid către câmpie par a dărui o libertate îndărătul spatelui lumii.“[1]

VI

Îndată ce cuvântul *în* apare într-o expresie, nu se mai ia literal *realitatea expresiei*. Se traduce ceea ce se crede a fi limbajul figurat în limbaj rezonabil. Ne e greu, ni se pare că nu merită să-l urmărim de exemplu pe poetul care spune – vom da documente – că în propriul lui cap este vie casa din trecut. Traducem pe dată: poetul vrea pur şi simplu să spună că o veche amintire e păstrată *în* memoria sa. Excesul imaginii care ar vrea să răstoarne raporturile dintre conţinut şi conţinător ne face să dăm înapoi în faţa a ceea ce poate părea drept o sminteală de imagini. Am fi mai indulgenţi dacă am urmări autoscopiile febrei. Pornind prin labirintul febrelor care aleargă prin corpul nostru, explorând „casele febrei“, durerile care locuiesc în dintele stricat, am şti că imaginaţia localizează chinurile şi că ea face şi reface nişte anatomii imaginare. Dar noi nu utilizăm în această lucrare numeroasele documente pe care le-am putea găsi la psihiatri. Preferăm să ne accentuăm ruptura cu cauzalismul înlăturând orice cauzalitate organică. Problema noastră este de a discuta imagini ale imaginaţiei pure, ale imaginaţiei eliberate, eliberatoare, fără nici un raport cu nişte incitaţii organice.

Astfel de documente de poetică absolută există. Poetul nu dă înapoi în faţa răsturnării îmbucărilor. Fără să-şi dea măcar seama că îl scandalizează pe omul rezonabil, în ciuda simplului bun-simţ, el trăieşte răsturnarea dimensiunilor, întoarcerea perspectivei lui înlăuntru şi lui în afară.

[1] Ramon Gomez de la Serna, *Échantillons,* Cahiers verts, Éditions Grasset, p. 167.

Caracterul anormal al imaginii nu vrea să spună că ea e fabricată artificial. Imaginaţia este însuşirea cea mai firească cu putinţă. Desigur, imaginile pe care le vom examina n-ar putea fi înscrise într-o psihologie a proiectului, fie şi a unui *proiect imaginar*. Orice proiect este o contextură de imagini şi de gânduri care presupune un impact asupra realităţii. Aşadar nu avem a-l considera conform unei doctrine a imaginaţiei pure. Inutil chiar de a *continua* o imagine, inutil de a o *menţine*. Ne este suficient că există.

Să studiem deci cu toată simplitatea fenomenologică documentele oferite de poeţi.

În cartea sa, *Où boivent les loups* (*Unde beau lupii*), Tristan Tzara scrie:

O lentă smerenie pătrunde în odaia
Ce locuieşte în mine în palma odihnei.

Pentru a beneficia de onirismul unei asemenea imagini, trebuie desigur să ne punem „în palma odihnei“, adică să ne ghemuim în noi înşine, să ne condensăm în fiinţa unui repaos, bunul pe care, fără osteneală, „îl ai la îndemână“. Atunci marele izvor de smerenie simplă care este în odaia tăcută curge în noi înşine. Intimitatea camerei devine intimitatea noastră. Şi, corelativ, spaţiul intim a devenit aşa de liniştit, aşa de simplu, că în el se *localizează*, se centralizează toată liniştea odăii. Odaia este, în adâncime, odaia noastră, odaia este în noi. Noi nu o mai *vedem*. Ea nu ne mai *limitează*, căci ne aflăm chiar în fundul repaosului ei, în repaosul pe care ea ni l-a conferit. Şi toate odăile de odinioară vin să se îmbuce în această odaie de aici. Ce simplu e totul!

Într-o altă pagină, şi mai enigmatică pentru spiritul rezonabil, dar la fel de clară pentru cine devine sensibil la inversiunile topoanalitice ale imaginilor, Tristan Tzara scrie:

Piaţa soarelui a intrat în cameră
Şi camera în capul zumzăitor.

Trebuie, pentru a accepta imaginea, pentru a auzi imaginea, să trăieşti acel freamăt ciudat al soarelui care intră într-o odaie în care eşti singur, căci, este un fapt, prima rază de soare *bate* în perete. Va auzi aceste zgomote – dincolo de fapte – şi acela care ştie că fiecare rază de soare transportă albine. Atunci totul zumzăie iar capul e un stup, stupul zgomotelor soarelui.

Imaginea lui Tzara era, din capul locului, supraîncărcată de suprarealism. Dar dacă o supraîncărcăm în continuare, dacă îi sporim sarcina de imagine, dacă, bineînţeles, depăşim stăvilarele criticii, ale *oricărei* critici, atunci intrăm cu adevărat în acţiunea suprarealistă a unei imagini pure. Dacă extremul imaginii se dovedeşte astfel a fi activ, comunicabil, este fiindcă pornirea era bună: odaia însorită zumzăie *în* capul visătorului.

Un psiholog va spune că analiza noastră nu face decât să relateze nişte „asociaţii“ îndrăzneţe, prea îndrăzneţe. Psihanalistul va accepta poate – e obişnuit cu asta – „să analizeze“ această îndrăzneală. Şi unul şi celălalt, dacă iau imaginea drept „simptomatică“, vor încerca să-i găsească imaginii nişte raţiuni şi nişte cauze. Fenomenologul ia lucrurile altfel; mai exact, el ia imaginea aşa cum este ea, aşa cum o creează poetul şi încearcă să şi-o însuşească, să se hrănească cu acest fruct rar; el duce imaginea până la frontiera a ceea ce poate el imagina. Oricât ar fi de departe de a fi un poet, fenomenologul încearcă să repete pentru sine creaţia, să continue, dacă se poate, exagerarea. Atunci, asociaţia nu mai este întâlnită, îndurată. Este căutată, voită. E o constituţie poetică, specific poetică. E sublimare total despovărată de greutăţile organice sau psihice de care ai vrea să te eliberezi, pe scurt corespunde la ceea ce numeam în introducere sublimare pură.

Bineînţeles, o asemenea imagine nu o primeşti în acelaşi fel în fiecare zi. Ea nu e niciodată – psihic vorbind – obiectivă. Alte comentarii ar putea-o înnoi. Pentru a o primi bine mai trebuie şi să fii în ceasurile fericite ale supraimaginaţiei.

O dată atins de harul supraimaginaţiei, îi simţi prezenţa în faţa unor imagini mai simple prin care lumea exterioară vine să

aducă în căuşul fiinţei noastre nişte spaţii virtuale foarte colorate. Aşa este imaginea prin care Pierre-Jean Jouve îşi *constituie* fiinţa sa tainică. El o aşează în celula intimă:

Celula mea umple de mirare
Zidul spoit cu var al tainei mele.
(Les Noces)

Odaia în care poetul îşi desfăşoară un asemenea vis nu este după toate aparenţele „spoită cu var". Dar această odaie, odaia unde scrii, e aşa de liniştită, îşi merită aşa de bine numele de odaie „solitară"! O locuieşti prin graţia imaginii, aşa cum locuieşti o imagine care e „în imaginaţie". Poetul *Nunţilor* locuieşte aici *imaginea celulară*. Această imagine nu transpune o realitate. Ar fi caraghios să-l întrebi pe visător despre dimensiunile ei. Ea este refractară la intuiţia geometrică, dar încadrează bine fiinţa secretă. Fiinţa secretă se simte aici păzită de albeaţa unui lapte de var mai mult decât de nişte ziduri întărite. Celula tainei e albă. O singură valoare e de ajuns ca să coordoneze multe vise. Şi totdeauna e aşa, imaginea poetică stă sub dominaţia unei calităţi majorate. Albeaţa pereţilor, ea singură, protejează celula visătorului. Ea este mai puternică decât orice geometrie. Vine să se înscrie în celula intimităţii.

Asemenea imagini sunt instabile. De îndată ce părăsim expresia aşa cum este ea, aşa cum ne-o oferă scriitorul în totală spontaneitate, riscăm să recădem în sensul plat şi să ajungem să ne plictisim într-o lectură care nu ştie să condenseze intimitatea imaginii. Ce întoarcere către sine trebuie, de exemplu, pentru a citi această pagină a lui Blanchot în tonalitatea de fiinţă în care a fost scrisă: „Despre această cameră, cufundată în cea mai vastă noapte, ştiam totul, o pătrunsesem, o purtam în mine, o făceam să trăiască, o viaţă care nu e viaţa, dar care e mai puternică decât ea şi pe care nici o forţă din lume n-ar putea-o învinge."[1] Nu se simte oare în aceste repetiţii, sau mai exact în

---

[1] Maurice Blanchot, *L'arret de mort* (*Sentinţa de moarte*), p. 124.

aceste întăriri repetate ale unei imagini care a fost pătrunsă – şi nu a unei camere în care s-a pătruns – ale unei camere pe care scriitorul o poartă în el, pe care o face să trăiască o viaţă care nu e în viaţă; da, nu se vede oare că scriitorul nu înţelege să spună pur şi simplu că aşa e sălaşul său *familiar*? Memoria *ar încărca* această imagine. Ar mobila-o cu *amintiri compozite* venind din mai multe epoci. Totul este aici mai simplu, mai radical simplu. Camera lui Blanchot este un lăcaş al spaţiului intim, ea este camera lui interioară. Noi participăm la imaginea scriitorului graţie a ceea ce suntem nevoiţi să numim o *imagine generală*, o imagine pe care participarea ne împiedică să o confundăm cu o *idee generală.* Putem singulariza imediat această imagine generală. O locuim, o pătrundem, aşa cum şi-o pătrunde Blanchot pe a lui. Cuvântul nu e de ajuns, ideea nu e de ajuns, trebuie ca scriitorul să ne ajute să ne răsturnăm spaţiul, să ne depărtăm de ceea ce am vrea *să descriem* pentru a trăi deplin ierarhia repaosurilor noastre.

Dialectica lui înlăuntru şi în afară îşi ia întreaga sa forţă adeseori tocmai din concentrarea în spaţiul intim cel mai redus. Veţi simţi această elasticitate meditând următoarea pagină a lui Rilke (*Caietele...,* trad. p. 106): „Şi aproape că aici nu e spaţiu; şi tu te calmezi aproape la gândul că e imposibil ca ceva prea mare să poată încăpea în strâmtoarea aceasta.“ Există o consolare în faptul de a te şti calm într-un spaţiu îngust. Rilke realizează intim – în spaţiul dinăuntru – această strâmtoare, unde totul este pe măsura fiinţei intime. Atunci, cu o frază mai departe, textul trăieşte dialectica:

> Dar afară, afară totul e fără măsură. Iar când nivelul urcă afară, el se ridică şi în tine, nu în vasele care stau în parte în puterea ta, sau în limfa organelor tale celor mai impasibile: ci el creşte în vasele capilare, aspirat în sus până la ultimele ramificaţii ale existenţei tale infinit de ramificate. Acolo urcă, acolo se revarsă din tine, mai sus decât respiraţia şi – ultimul recurs – te refugiezi cumva pe vârful răsuflării tale. Ah! şi după asta unde, unde după asta? Inima te goneşte afară din tine şi eşti deja aproape afară din tine şi nu mai

poţi. Ca un scarabeu călcat în picioare, curgi afară din tine însuţi şi picul tău de tărie sau de elasticitate nu mai are sens.
O, noapte fără obiecte. O, fereastră surdă la afară, o, uşi închise cu grijă; practici venite din vremurile vechi, transmise, verificate, niciodată pe deplin înţelese. O, tăcere în casa scării, tăcere în odăile vecine, tăcere sus, în tavan. O, mamă, o, tu, unica, cea care te-ai aşezat în faţa întregii acestei tăceri, pe vremea când eram copil.

Am dat această lungă pagină fără s-o întrerupem, tocmai pentru că ea are o continuitate dinamică. În lăuntrul şi în afara nu sunt lăsate opoziţiei lor geometrice. Din care prea-plin al unui interior ramificat se scurge substanţa fiinţei? Cheamă exteriorul? Nu e exteriorul o intimitate veche pierdută în umbra memoriei? Casa scării, în ce tăcere răsună ea? În tăcerea aceasta iată nişte paşi uşori: mama se întoarce ca să-şi păzească copilul, ca altădată. Ea le redă tuturor zgomotelor confuze şi ireale sensul lor concret şi familiar. Noaptea fără hotar încetează să mai fie un spaţiu vid. Pagina lui Rilke, asaltată de atâtea spaime, îşi găseşte împăcarea. Dar cât de lung este circuitul! Pentru a-l trăi în realitatea imaginilor, trebuie – se pare – a fi neîncetat contemporan cu o osmoză dintre spaţiul intim şi spaţiul indeterminat.

Am propus texte atât de variate ca să arătăm că există jocuri de valori care fac să treacă pe planul al doilea tot ce ţine de simplele determinări de spaţiu. Opoziţia între în afară şi înlăuntru nu mai este atunci coeficientizată de evidenţa sa geometrică.

Pentru a încheia acest capitol, vom analiza un text unde Balzac defineşte o voinţă de opoziţie înaintea spaţiului înfruntat. Textul este cu atât mai interesant cu cât Balzac s-a crezut dator să-l rectifice.

Într-o primă versiune a romanului *Louis Lambert*, citim: „Când îşi folosea astfel toate puterile, el îşi pierdea într-un fel conştiinţa vieţii sale fizice şi nu exista decât prin jocul atotputernic al organelor sale interne care îi stăteau mereu la îndemână, făcea, după admirabila sa expresie, *să dea înapoi spaţiul înaintea lui*."

În versiunea definitivă, citim doar: „El lăsa, după propria-i expresie, spaţiul în urma lui.“

Ce diferenţă între cele două mişcări de expresie! Ce declin de putere a fiinţei faţă cu spaţiul trecând de la prima formă la a doua! Cum a putut Balzac să facă o asemenea corectură. De fapt, el a revenit la „spaţiul indiferent“. Într-o meditaţie despre fiinţă, se pune de obicei spaţiul între paranteze, cu alte cuvinte se lasă spaţiul „în urmă“. Ca indiciu de pierdere a tonalizării de fiinţă, să notăm că „admiraţia“ a dispărut. Cel de-al doilea mod de a se exprima nu mai este, după mărturisirea scriitorului, *admirabil*. Fiindcă era efectiv admirabilă, acea putere care face *să dea înapoi spaţiul*, care pune spaţiul afară, tot spaţiul afară pentru ca fiinţa ce meditează să fie liberă în gândirea ei.

Capitolul al zecelea

FENOMENOLOGIA ROTUNDULUI

I

Când metafizicienii vorbesc concis, ei pot ajunge la adevărul imediat, la un adevăr care s-ar uza prin dovezi. Putem atunci să-i comparăm pe metafizicieni cu poeţii, să-i asociem cu poeţii, care, într-un vers, ne dezvăluie un adevăr al omului intim. Astfel, din enorma carte a lui Jaspers, *Von der Wahrheit*, extrag această judecată concisă: „Jedes Dasein scheint in sich rund.“ (p. 50) „Orice fiinţă pare în sine rotundă.“ Ca sprijin pentru acest adevăr nedovedit al unui metafizician, vom aduce câteva texte formulate după orientări cu totul diferite ale gândirii metafizice.

Astfel, fără comentariu, Van Gogh a scris: „Viaţa este probabil *rotundă*.“

Iar Joë Bousquet, fără să fi cunoscut fraza lui Van Gogh, scrie: „I s-a spus că viaţa e frumoasă. Nu! Viaţa este rotundă.“[1]

În sfârşit, tare aş vrea să ştiu unde a putut La Fontaine să spună: „O nucă mă face rotund de tot.“

Cu aceste patru texte de origine atât de diferită (Jaspers, Van Gogh, Bousquet, La Fontaine), iată, pare-se, problema fenomenologică pusă răspicat. Va trebui să fie rezolvată prin îmbogăţire cu alte exemple, aglomerând în ea alte date, având mare grijă de a le rezerva acestor „date“ caracterul lor de date intime, independente de cunoştinţele din lumea exterioară. Asemenea date nu pot primi din lumea exterioară decât *ilustrări*. Trebuie chiar să luăm seama ca prea viile culori ale

[1] Joë Bousquet, *Le meneur de lune*, p. 174.

ilustraţiei să nu facă *fiinţa imaginii* să-şi piardă lumina sa primară. Simplul psiholog nu poate aici decât să se abţină, fiindcă trebuie răsturnată perspectiva cercetării psihologice. Nu percepţia poate justifica asemenea imagini. Ele nu pot fi luate nici ca metafore, precum atunci când se spune despre un om sincer şi simplu că e „tot un rotund“. Această rotunjime a fiinţei, sau această rotunjime de a fi pe care o evocă Jaspers nu poate apărea în adevărul său direct decât în meditaţia cea mai pur fenomenologică.

Asemenea imagini nici nu se transportă în orice conştiinţă. Sunt desigur unii care vor vrea „să înţeleagă“, când de fapt imaginea trebuie luată mai întâi la pornirea ei. Există, mai ales, unii care vor declara, cu ostentaţie, că ei nu înţeleg; viaţa, vor obiecta ei, nu e sigur sferică. Ei se vor mira că această fiinţă ce se vrea caracterizată în adevărul ei intim, este predată cu atâta ingenuitate geometrului, acestui gânditor din exterior. Din toate părţile se strâng obiecţii pentru a stopa de îndată dezbaterea.

Şi totuşi, expresiile pe care le-am notat se află aici. Sunt aici în relief pe limbajul comun, implicând o semnificaţie proprie. Ele nu vin dintr-un exces de limbaj, nici dintr-o stângăcie de limbaj. Nu s-au născut dintr-o voinţă de a uimi. Degeaba sunt extraordinare: ele poartă pecetea unei primitivităţi. Se nasc dintr-o dată şi iată-le desăvârşite. De aceea, pentru mine, aceste expresii sunt minuni de fenomenologie. Ele ne obligă ca pentru a le judeca, a le iubi, a ni le însuşi, să adoptăm atitudinea fenomenologică.

Aceste imagini şterg lumea şi nu au trecut. Nu vin din nici o experienţă anterioară. Suntem siguri că ele sunt metapsihologice. Ne dau o lecţie de singurătate. Trebuie, o clipă, să le iei doar pentru tine. Dacă le iei în noutatea lor bruscă, observi că nu te mai gândeşti decât la asta, că eşti pe de-a-ntregul în fiinţa acestei expresii. Dacă te supui puterii hipnotice a unor asemenea expresii, iată că te afli cu totul în rotunjimea fiinţei, că trăieşti în rotunjimea vieţii asemenea nucii care se rotunjeşte în coaja ei. Filosoful, pictorul, poetul şi fabulistul ne-au dăruit un document de fenomenologie pură. E rândul nostru, acum, să

ne servim de el ca să învăţăm strângerea fiinţei în centrul ei; e rândul nostru şi să sensibilizăm documentul înmulţindu-i variaţiile.

II

Înainte de a propune exemple suplimentare, se cuvine, credem, să reducem cu un termen formula lui Jaspers pentru a o face mai pură sub aspect fenomenologic. Am spune atunci: *das Dasein ist rund*, fiinţa este rotundă. Fiindcă a adăuga că ea *pare* rotundă, înseamnă a păstra un dublet de fiinţă şi de aparenţă; când de fapt vrem să spunem întreaga fiinţă în rotunjimea ei. Nu e vorba, într-adevăr, de a contempla, ci de a trăi fiinţa în imediatitatea ei. Contemplarea s-ar dedubla în fiinţa care contemplă şi fiinţa contemplată. Fenomenologia, în domeniul restrâns în care o înfăţişăm, trebuie să suprime orice intermediar, orice funcţie supraadăugată. Ca să avem puritatea fenomenologică maximă, trebuie deci să scoatem din formula jaspersiană tot ce i-ar masca valoarea ontologică, tot ce i-ar complica semnificaţia radicală. Cu această condiţie, formula: „Fiinţa este rotundă“ va deveni pentru noi un instrument care să ne permită să recunoaştem primitivitatea anumitor imagini ale fiinţei. Încă o dată, imaginile *rotunjimii pline* ne ajută să ne regrupăm în noi înşine, să ne dăruim nouă înşine o primă constituire, să ne afirmăm fiinţa noastră la modul intim, prin lăuntru. Căci, trăită din lăuntru, fără exterioritate, fiinţa n-ar putea fi decât rotundă.

E oare oportun să evocăm aici filosofia presocratică, să ne referim la fiinţa parmenideană, la „sfera“ lui Parmenide? Într-un mod mai general, poate fi cultura filosofică o propedeutică pentru fenomenologie? Se pare că nu. Filosofia ne pune în prezenţa unor idei prea puternic coordonate pentru ca, din detaliu în detaliu, să ne punem iarăşi şi iarăşi, aşa cum trebuie s-o

facă fenomenologul, în situaţie de pornire. Dacă o fenomenologie a înlănţuirii ideilor este posibilă, trebuie să recunoaştem că ea n-ar putea fi o fenomenologie elementară. Beneficiul de elementaritate este cel pe care-l găsim într-o fenomenologie a imaginaţiei. O imagine nelucrată îşi pierde virtuţile primare. Astfel, „sfera“ lui Parmenide a cunoscut un destin prea măreţ pentru ca imaginea să rămână în primitivitatea ei şi să poată deveni un instrument adecvat pentru cercetarea noastră asupra primitivităţii imaginilor fiinţei. Cum am rezista să nu îmbogăţim imaginea fiinţei parmenidiene prin perfecţiunile fiinţei geometrice a sferei?

Dar de ce vorbim despre îmbogăţirea unei imagini, atunci când, de fapt, o cristalizăm în perfecţiunea geometrică? S-ar putea da exemple în care valoarea de perfecţiune atribuită sferei este pe de-a-ntregul verbală. Iată unul care trebuie să ne servească de contraexemplu, unde se manifestă o necunoaştere a tuturor valorilor de imagini. Un personaj al lui Alfred de Vigny, un tânăr consilier, se instruieşte citind *Meditaţiile* lui Descartes[1]. „Uneori, spune Vigny, el lua o sferă aşezată lângă el şi, învârtind-o îndelung cu degetele, se cufunda în cele mai profunde reverii ale ştiinţei.“ Care reverii? Scriitorul nu ne spune. Îşi închipuie el oare că lectura *Meditaţiilor* lui Descartes e înlesnită dacă cititorul acceptă să învârtească îndelung o bilă între degete? Gândurile ştiinţifice se dezvoltă într-un alt orizont iar filosofia lui Descartes nu se învaţă pe un obiect, fie el şi sfera. Sub pana lui Alfred de Vigny, cuvântul *profund*, aşa cum e cazul adesea, este o negare a profunzimii.

De altfel cine nu vede că, vorbind despre volume, geometrul nu tratează decât despre suprafeţele care le mărginesc? Sfera geometrului este sfera goală, esenţial goală. Ea poate fi pentru noi un bun simbol pentru studiile noastre fenomenologice asupra rotunjimii pline.

---

[1] Alfred de Vigny, *Saint-Mars*, cap. XVI.

III

Aceste observaţii preliminare sunt desigur încărcate de filosofie implicită. Era totuşi necesar să le indicăm pe scurt, fiindcă ele ne-au fost personal utile şi fiindcă un fenomenolog trebuie să spună totul. Ele ne-au ajutat să ne „defilosofăm“, să înlăturăm toate antrenamentele culturii, să ne punem în afara convingerilor dobândite printr-o lungă examinare filosofică a gândirii ştiinţifice. Filosofia ne coace prea repede şi ne cristalizează într-o stare de maturitate. Atunci cum, fără să te „defilosofezi“, să speri a trăi surpările pe care fiinţa le primeşte de la imaginile noi, de la imaginile care sunt totdeauna fenomene ale tinereţii de fiinţă? Când eşti la vârsta de a imagina, nu ştii să spui cum şi de ce imaginezi. Când ai şti să spui cum imaginezi, atunci nu mai imaginezi. Ar trebui deci să ne dematurizăm.

Dar, fiindcă tot suntem prinşi – accidental – de un exces de neologisme, să mai spunem, în chip de preambul la examinarea fenomenologică a imaginilor rotunjimii pline, că am simţit, şi aici ca şi în multe alte ocazii, nevoia de a ne „depsihanalistica“.

Într-adevăr, acum cinci sau zece ani, ne-am fi oprit la o examinare psihologică a imaginilor rotunjimii şi mai ales a imaginilor rotunjimii pline, la explicaţiile psihanalitice şi am fi adunat fără greutate un dosar enorm, fiindcă tot ce e rotund cheamă mângâierea. Asemenea explicaţii psihanalitice au cu siguranţă un câmp larg de validitate. Dar oare spun ele totul şi, mai ales, pot ele să se aşeze în axa determinărilor ontologice? Spunându-ne că fiinţa e rotundă, metafizicianul deplasează dintr-o dată toate determinările psihologice. El ne descotoroseşte de un trecut de vise şi de gânduri. Ne cheamă la o actualitate a fiinţei. De această actualitate strânsă în însăşi fiinţa unei expresii, psihanalistul nu se poate lega deloc. El judecă o asemenea expresie omeneşte nesemnificativă tocmai din pricina extremei ei rarităţi. Dar această raritate este cea care stârneşte atenţia fenomenologului şi îl invită să privească cu o privire nouă din perspectiva de fiinţă semnalată de metafizicieni şi de poeţi.

IV

Să dăm un exemplu de imagine în afara oricărei semnificaţii realiste, psihologice sau psihanalitice.

Michelet spune, fără nici o pregătire, tocmai în absolutul imaginii, că „pasărea (este) aproape complet sferică“. Să-l înlăturăm pe acest „aproape“ care tempereazǎ inutil formula, care este o concesie făcută unei vederi care ar judeca după formă, şi obţinem atunci o participare evidentă la principiul jaspersian al „fiinţei rotunde“. Pasărea, pentru Michelet, este o rotunjime plină, este viaţa rotundă. Comentariul lui Michelet îi dă păsării, în câteva rânduri, semnificaţia ei de *model de fiinţă*[1]

> Pasărea, aproape complet sferică, este cu siguranţă culmea, sublimă şi divină, a concentrării vii. Nu se poate vedea, nici chiar închipui un grad mai înalt de unitate. Exces de concentrare care face marea forţă personală a păsării, dar care implică extrema ei individualitate, izolarea, slăbiciunea ei socială.

Aceste rânduri apar în textul cărţii într-o izolare totală. Se simte că scriitorul a ascultat şi el de imaginea „concentrării“ şi că a abordat un plan de meditaţie unde cunoaşte nişte „focare“ de viaţă. Bineînţeles, el este deasupra oricărei preocupări de descriere. Geometrul, şi aici, ar putea să se mire, cu atât mai mult cu cât pasărea este meditată aici în zborul ei, în „plein-air“-ul ei, şi că, prin urmare, figurile de săgeţi ar putea veni aici să lucreze în acord cu imaginarea dinamicităţii. Dar Michelet a sesizat fiinţa păsării în situarea ei cosmică, a sesizat-o ca pe o centralizare a vieţii păzite din toate părţile, închisă într-un bulgăre viu, deci la maximul ei de *unitate*. Toate celelalte imagini, fie că vin de la forme, de la culori, de la mişcări, suferă de relativism în faţa a ceea ce trebuie numit pasărea absolută, fiinţa vieţii rotunde.

Imaginea de fiinţă – fiindcă o imagine de fiinţă este – care apare în pagina lui Michelet este extraordinară. Şi tocmai de

---

[1] Jules Michelet, *L'oiseau* (*Pasărea*), p. 291.

aceea, ea va fi socotită nesemnificativă. Criticul literar nu i-a acordat mai multă importanţă decât psihanalistul. Şi cu toate acestea, ea a fost scrisă şi există într-o carte mare. Ea ar căpăta un interes şi un sens dacă ar putea fi instituită o filosofie a imaginaţiei cosmice, care să caute centri de cosmicitate.

Prinsă în centrul său, în scurtimea sa, cât este de completă fie şi numai desemnarea acestei rotunjimi! Poeţii care o evocă, fără a se cunoaşte, îşi răspund. Astfel, Rilke[1], care desigur nu s-a gândit la pagina lui Michelet, scrie:

...Acest rotund ţipăt de pasăre
Odihneşte în clipa care-l naşte
Mare cât un cer peste pădurea ofilită
Totul vine ascultător să se aşeze în acest ţipăt
Tot peisajul pare să se odihnească în el.

Pentru cel care se deschide spre cosmicitatea imaginilor, imaginea esenţial centrală a păsării îi apare ca fiind una şi aceeaşi cu imaginea din pagina lui Michelet. Doar că ea este exprimată într-un alt registru. Ţipătul rotund al fiinţei rotunde rotunjeşte cerul în cupolă. Şi totul pare a se odihni în peisajul rotunjit. Fiinţa rotundă îşi propagă rotunjimea, propagă calmul oricărei rotunjimi.

Iar pentru un visător de cuvinte, cât calm în cuvântul rotund! Cum rotunjeşte el de paşnic gura, buzele, fiinţa suflului! Fiindcă şi acest lucru trebuie spus de către un filosof care crede în substanţa poetică a cuvântului. Şi ce bucurie profesorală, ce bucurie sonoră să-ţi începi lecţia de metafizică, rupând-o cu toate „*fiinţele-acolo*“, şi spunând: *Das Dasein ist rund*. Fiinţa este rotundă. Şi apoi să aştepţi ca bubuiturile acestui tunet dogmatic să se liniştească peste discipolii extaziaţi.

Dar să ne întoarcem la nişte rotunjimi mai modeste, mai puţin intangibile.

---

[1] Rilke, *Poésie*, trad. Betz, sub titlul: *Inquiétude* (*Nelinişte*), p. 95.

V

Uneori într-adevăr există o formă care călăuzeşte şi închide primele vise. Pentru un pictor, copacul se compune în rotunjimea lui. Dar poetul reia visul mai de sus. El ştie că ceea ce se izolează se rotunjeşte, ia chipul fiinţei care se concentrează asupra sinelui propriu. În *Poèmes français* (*Poemele franceze*) de Rilke, aşa trăieşte şi se impune nucul. Şi aici, în jurul copacului singur, mijloc al unei lumi, cupola cerului se va rotunji urmând regula poeziei cosmice. La pagina 169, citim:

Copac, mereu la mijloc
De tot ce-l înconjoară
Copac ce savurează
Întreaga boltă a cerurilor.

Bineînţeles, poetul nu are în faţa ochilor decât un copac din câmpie; el nu se gândeşte la vreun *ygdrasil* legendar care ar fi el singur întreg cosmosul, unind cerul şi pământul. Dar imaginaţia fiinţei rotunde îşi urmează legea: de vreme ce nucul este, cum spune poetul, „rotunjit cu mândrie", el poate savura „întreaga boltă a cerurilor". Lumea e rotundă în jurul fiinţei rotunde.

Şi din vers în vers, poemul creşte, îşi măreşte fiinţa. Copacul e viu, gândeşte, tinde spre Dumnezeu:

Dumnezeu i se va arăta
Or, ca să fie sigur
Îşi dezvoltă rotund fiinţa
Şi îi întinde braţe coapte.

Copac ce poate
Gândeşte înlăuntru.
Copac ce se domină
Dându-şi încet

Forma ce elimină
Hazardurile vântului!

Voi găsi oare vreodată un document mai bun pentru o fenomenologie a fiinţei care în acelaşi timp se stabileşte şi se dezvoltă în rotunjimea sa? Copacul lui Rilke propagă, în cercuri de verdeaţă, o rotunjime cucerită împotriva accidentelor de formă şi împotriva evenimentelor capricioase ale mobilităţii. Aici, devenirea are mii de forme, mii de frunze, dar fiinţa nu suferă nici o dispersare: dacă aş putea vreodată, într-un tablou vast, să adun laolaltă toate imaginile fiinţei, toate imaginile multiple, schimbătoare, care, totuşi, ilustrează permanenţa fiinţei, copacul rilkean ar deschide un mare capitol în albumul meu de metafizică concretă.

Cuprins

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România, nr. 2511.1-171.1/ ROL, deschis la BCR, Filiala Sector 1, Bucureşti.

Editura Paralela 45

Piteşti: 0300, str. Fraţii Goleşti 128-130;
tel./fax: (0248)63.14.39; (0248)63.14.92; (0248)21.45.33;
e-mail: redactie@edituraparalela45.ro; comenzi@edituraparalela45.ro

Bucureşti: Sector 4, b-dul Gheorghe Şincai, nr. 14, bl. 11, sc. 1, et. 6, ap. 21;
tel./fax: (021)330.73.09; e-mail: bucuresti@edituraparalela45.ro

Braşov: 2200, str. Hărmanului, nr. 21, bl. 31, sc. D, et. III, ap. 14;
tel./fax: (0268)33.36.01; e-mail: ep45@deltanet.ro

Cluj-Napoca: 3400, str. Ion Popescu-Voiteşti 1-3, bl. D, sc. 3, ap. 43;
tel./fax: (0264)43.40.31 e-mail: ep45cj@rdslink.ro

Oradea: 3700, str. Rimanoczy Kalman 16;
tel./fax: (0259)12.79.13; (0259)13.09.06

Tiparul executat
la tipografia Editurii Paralela 45